Heft 108.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

STUDIEN ZUR ENTWICKELUNG DER MÜNCHENER LANDSCHAFTSMALEREI VOM ENDE DES 18. UND VOM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS

VON

HEINRICH HÖHN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1909

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12 —

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

STUDIEN ZUR ENTWICKELUNG
DER
MÜNCHENER LANDSCHAFTSMALEREI

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
108. HEFT.

STUDIEN ZUR ENTWICKELUNG DER MÜNCHENER LANDSCHAFTSMALEREI VOM ENDE DES 18. UND VOM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS

VON

HEINRICH HÖHN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1909

MEINEN ELTERN

IN HERZLICHER DANKBARKEIT GEWIDMET.

INHALT.

Seite

Vorwort IX
Einleitung 1
Joseph Georg Winter 24
Ferdinand Kobell 32
Georg von Dillis 67
Wilhelm von Kobell 119
Max Joseph Wagenbauer 142
Johann Jakob Dorner der Jüngere 214
Schlußwort 273
Literaturverzeichnis 279

VORWORT.

Das Interesse für die deutsche Kunst der hundert Jahre, die unserer nationalen Einigung vorangingen, ist in der jüngsten Zeit außerordentlich gewachsen und aus den Kreisen der Musikschriftsteller, der Literatur- und Kunsthistoriker und einiger weniger Liebhaber und Sammler auf die Gebildeten unseres Volkes überhaupt übergegangen. Man sieht immer mehr ein, wie reich jene Epoche an bedeutenden Talenten auf fast allen Gebieten des künstlerischen Schaffens gewesen ist. Die Namen der Richard Wagner, Brahms, Bruckner und Hugo Wolf haben heute einen helleren Klang denn jemals. Die Dichtungen Hebbels und Otto Ludwigs, Kellers, Storms und Mörikes sind zu neuem Leben erwacht. Und die besten Bilder von David Kaspar Friedrich, Schwind, Spitzweg, Rethel und Feuerbach feierten eine herrliche Auferstehung. Man hat die unvergänglichen Kulturwerte, die in den Werken dieser und noch mancher anderer zeitgenössischer Künstler beschlossen liegen, in ihrer Bedeutung für die Nation endlich voll erkannt, und allenthalben bemüht man sich in unseren Tagen, an die von jenen genialen Männern in ernstem Ringen geschaffene Tradition wiederanzuknüpfen und auf ihr weiterzubauen.

Da kommt denn wohl auch das vorliegende kleine Buch, das einen bestimmten Kreis Münchener Landschafter vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts behandelt, nicht ungelegen. Die Kunst nun, die diese Landschafter vertreten, ist zwar keine große, keine

tief erschütternde, keine revolutionären Charakters. Das wird namentlich dann deutlich, wenn wir uns vor den Gemälden und den graphischen Schöpfungen eines Ferdinand Kobell, eines Dillis und Wagenbauer etwa der Landschaftsbilder und Studien des genialen Engländers Constable erinnern, der ja um die gleiche Zeit lebte und zu den Begründern der modernen Landschaftsmalerei gehört. Es sind schlichte, bescheidene, zuweilen etwas zaghaft und hin und wieder ein wenig nüchtern empfundene Landschaftsdarstellungen, die uns hier beschäftigen sollen. Sie verdienen aber trotzdem eine eingehende Betrachtung. Historisch deswegen, weil sie die notwendigen Vorbedingungen für die üppige Blüte gewähren, zu der unsere Landschaftskunst im neunzehnten Jahrhundert sich noch entfaltete. Künstlerisch darum, weil sie meist auf einem von heiligem Ernste getragenen Naturstudium beruhen, manche feine technische Qualitäten aufweisen, reich an zarten Stimmungen sind und den herben Jugendreiz besitzen, den alle Werke haben, die als Vorboten einer Blüteepoche auftreten. Und endlich menschlich aus dem Grunde, weil in ihnen ein unbedingter Wille zur Wahrheit lebt, ohne den echte Kunst nun einmal nicht sein kann. Die Männer, die diese Landschaftsschilderungen schufen, waren einfache treuherzige Naturen, die durchaus nicht mehr sein wollten, als sie waren, und die reinen liebevollen Sinnes das gaben, was sie zu geben hatten. Wer sich klaren Auges und willigen Herzens in ihr Leben und Schaffen versenkt, dem wird viel innerer Gewinn werden. Es sollte mir eine dauernde Freude sein, wenn durch meine Arbeit die Teilnahme, die bereits durch die unvergeßliche Berliner Ausstellung deutscher Kunst aus dem Zeitraum von 1775—1875, welche 1906 stattfand, vor allem aber durch die in demselben Jahre veranstaltete Münchener retrospektive Ausstellung für diese Künstler geweckt wurde, zunähme und sich vertiefte.

Wie schon der Titel anzeigt, lag es nicht in meiner Absicht, eine vollkommen erschöpfende Darstellung zu schreiben. Mein Buch will nur eine Einführung sein, eine Einführung aber, die dem wissenschaftlich Denkenden sowohl wie dem rein künstlerisch Empfindenden etwas bietet.

Mancherlei Anregungen für meinen Versuch erhielt ich von Herrn Universitätsprofessor Dr. B. Riehl in München. Es sei ihm nochmals mein herzlicher Dank dafür ausgesprochen. Vielen Dank schulde ich auch der Leitung des Münchener kgl. Kupferstichkabinettes, sodann Herrn Archivrat von Destouches, der mir die seiner Aufsicht unterstellten Bestände der Maillingersammlung im Münchener städtischen Museum in zuvorkommendster Weise zugänglich machte, und den Herren A. Ritter von Knözinger, Generalmajor von Kobell und Gutsbesitzer R. von Schilcher, die mir alle aufs Liebenswürdigste entgegenkamen und mir den Zutritt zu ihren Privatsammlungen gewährten. Schließlich habe ich noch der Verwaltung der Schlösser in Nymphenburg und Tegernsee dafür zu danken, daß sie mir die Besichtigung der dort aufbewahrten Aquarelle und Gemälde ermöglichte.

Eisenach (München), Herbst 1908.

Dr. H. Höhn.

EINLEITUNG.

Von einer Landschaftsmalerei, die eine wirklich breite Ausdehnung innerhalb der nationalen Kunstgeschichte einnimmt, kann in Deutschland erst vom Ende des 18. Jahrhunderts an gesprochen werden. Wohl treten schon vorher bedeutende Landschafter auf: so Albrecht Dürer mit seinen genialen Naturstudien, so Albrecht Altdorfer, von dem das früheste deutsche Landschaftsbild herrührt, das wir kennen, so Augustin Hirschvogel und Hans Sebald Lautensack, die die von Altdorfer begonnene Entwickelung zum Malerischen mit ihren zart radierten Landschaften fortführen, so späterhin Adam Elsheimer; der in seinen kleinen Tafeln eine so merkwürdig großzügige Naturauffassung beweist, und Franz Joachim Beich. Doch alle diese Künstler stehen isoliert da. Sie sind nicht Führer oder Mitläufer einer großen weit um sich greifenden Bewegung. Eine solche setzt eben erst mit den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts langsam ein. Und zwar wurzelt sie in einem schon in der ersten Hälfte dieses Säkulums bemerklichen allgemeinen Erwachen des landschaftlichen Sinnes überhaupt. Dichtkunst, Musik, Gartenkunst und Malerei: sie alle spiegeln diese neuerliche Vertiefung des Naturgefühles getreu wieder. Voran geht die Dichtkunst. Von 1721 an läßt Heinrich Brockes seine Gedichtsammlung «Irdisches Vergnügen in Gott» in neun Bänden erscheinen. Sie bezeugt ein liebevolles, wenn auch vielfach noch kleinliches und mit moralischen Nutzanwendungen verbrämtes Eingehen auf die Natur. Es sei hier nur an die Darstellung des von Sonnenlicht durchfluteten Buchenwaldes im

zweiten Teil dieser Gedichte erinnert. Er übersetzt 1745 Thomsons «Seasons», in denen die Landschaftsschilderung ausgiebig zur Anwendung kommt. 1732 gibt Albrecht von Haller seine Gedichte heraus. Unter ihnen ist das Lehrgedicht «Die Alpen» wegen seiner plastisch anschaulichen Naturschilderungen wichtig. 1749 bringt Chr. E. von Kleist sein beschreibendes Gedicht «Der Frühling», das aus einer Mosaik feiner Naturbilder besteht und viele Auflagen erleben sollte. 1753 veröffentlicht der Schweizer Idyllendichter Salomon Geßner seine erste Schöpfung «Die Nacht». Andere Idyllen, in denen er das Hirtenleben anmutig feiert, folgen, und die gebildete Welt ganz Europas entzückt sich an seinen Dichtungen. Auch Rousseau spricht sich rühmend über sie aus. 1771 tritt Klopstock mit der ersten Ausgabe seiner Oden hervor. Er besingt begeistert die Schönheit der Natur. Die in großartigem Pathos gehaltene Ode «Die Frühlingsfeier» findet in Goethes «Werther» eine geradezu ehrfurchtsvolle Erwähnung. Hinzu kommt, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Rousseau, der leidenschaftliche Verkünder des Retournons à la nature! und der Verfasser der «Neuen Heloise» (1761) und der mit Naturandacht gesättigten «Rêveries du promeneur solitaire» seinen Einfluß zu üben beginnt. Deutliche Spuren davon sind in Goethes 1774 gedrucktem «Werther» erkennbar. Freilich lassen die herrlichen landschaftlichen Schilderungen dieses Romans alles Vorangegangene weit hinter sich. 1796 hält Ludwig Tieck in der Novelle «Der blonde Eckbert» den bestrickenden Zauber der Waldeinsamkeit fest. Im Jahre 1799 vollendet Friedrich Hölderlin den von dithyrambischen Hymnen an die Natur erfüllten Roman «Hyperion». Die Beispiele aus der Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ließen sich leicht noch bedeutend vermehren. Hier können nur einige angeführt werden. — Das schnell sich steigernde und vertiefende Interesse für landschaftliche Schönheit greift dann auf das Gebiet der Musik über. Haydns «Schöpfung» (1798) und seine «Vier Jahreszeiten» (1800), die er nach einem aus Thomsons «Seasons» von van Swieten übertragenen und zusammengestellten Text komponiert hat, sind unsterbliche Zeugnisse dafür. Mit Beethovens sechster Symphonie, der «Pastorale», steigt die musikalische Naturmalerei zu ihrer Höhe empor. — Zu bedeutenden

künstlerischen Leistungen bringt es die neuerwachte Naturliebe auch in der Gartenkunst. Diese war bisher dem Beispiel der streng symmetrisch angelegten, geometrisch geformten und mit Statuen und Architekturwerken reich gezierten französischen Parks gefolgt. Nun wendet sie sich dem Ideal der englischen Gartenlandschaft zu, die ihren Stolz gerade darin sucht, der von Menschenhand unberührten Natur möglichst nahe zu bleiben. Man war, wie man sich ausdrückte, der «albernen Künsteley» des französischen Geschmackes überdrüssig. Christian Felix Weise dichtet angesichts eines nach französischem Stil gehaltenen Gartens:

«Der Garten ist sehr schön geschmückt!
Hier Statuen und dort Cascaden;
Die ganze Götterzunft, hier Faunen dort Najaden,
Und schöne Nymphen, die sich baden:
Und Gold vom Ganges hergeschickt,
Und Muschelwerk und güldne Vasen,
Und Porzellan auf ausgeschnittnen Rasen,
Und buntes Gitterwerk, und — eines such ich nur —
Ists möglich, daß was fehlt? Nichts weiter — die Natur.»

Salomon Geßner ruft aus: « . . . . Was entzücket mehr als die schöne Natur, wenn sie in harmonischer Unordnung ihre unendlich mannigfaltigen Schönheiten verwindet? Zu kühner Mensch, was unterwindest du dich, die Natur durch weither nachahmende Künste zu schmücken?» Und der Aesthetiker J. G. Sulzer läßt sich in ähnlichem Sinne vernehmen. Am eifrigsten aber wird die eingetretene Geschmacksänderung in C. C. L. Hirschfelds «Theorie der Gartenkunst» (1779—85) verfochten. Das weitläufige, mit in Kupfer gestochenen Parklandschaften reich ausgestattete Buch ist schlechthin typisch für das Aufkommen des freieren, unmittelbareren gartenkünstlerischen Empfindens gegenüber der Natur. Rousseau, der in der «Neuen Heloise» sich heftig gegen den französischen Gartenstil ausgesprochen hatte, wird in Hirschfelds Werk natürlich verherrlicht. Auch ist das Grabmal des berühmten Naturapostels, das im Parke von Ermenonville bei Paris auf einer mit Pappeln bepflanzten Insel errichtet worden war, nicht nur in seiner ersten, sondern auch in seiner zweiten umgeänderten Form abgebildet und gefühlvoll besprochen. Englische Park-

anlagen werden als Muster hingestellt. — Vor seinem Buch über Gartenkunst hatte Hirschfeld «Das Landleben», eine anmutig geschriebene Lobpreisung des Landaufenthaltes, veröffentlicht. Zwischen die ausführlichen Auseinandersetzungen über den moralischen Gewinn, den ein Leben in der freien Natur mit sich bringt, webt er liebliche Landschaftsbilder, die voll guter Beobachtungen sind. Er schildert Sonnenauf- und -untergang, ein Gewitter, einen Sommerregen, eine Grasernte und das Hereinbrechen der Nacht Für den Zauber der Farbe hat er ein offenes Auge. Das zeigt sich u. a. bei der Darstellung des Alpenglühens. Ein hochgelegenes, von einem Park umgebenes Sommerhäuschen, von dem aus er das Tal der Aar und die dort sich ausbreitenden Gärten überblickt, ist sein Tuskulum. An den Wänden des Häuschens hängen Landschaften von Poelenburg, Bril, de Vadder, Poussin, Lorrain und verwandter Künstler. Im Parke draußen schimmern die Marmorstatuen Kleists und Thomsons, «in der Hand die göttliche Leyer, das Haupt mit Rosen bekränzt», aus dem Grün. Er streift einmal auch die Landschaftsmalerei und gedenkt der Anregung, die der Künstler durch ein enges Zusammenleben mit der Natur erhalten könne. Die zartgesponnenen Vignetten allerdings, mit denen das zierliche Bändchen geschmückt ist, halten noch ganz die spielerisch-schäferliche Naturauffassung des Rokokozeitalters fest. Sie haben sehr viel Anmut, allein ebensoviel Unwahrheit und gleichen eher dem gepuderten, geschminkten und von hoher Coiffüre überragten Gesichtchen eines verzärtelten Stadtmädchens, als dem einer schlichten und gesunden Bauerndirne. So stehen sie eigentlich in direktem Widerspruch zu dem Inhalt der Schrift, die doch gerade zur unverfälschten Natur hinführen will. Carl Lebrecht Crusius (1740—79), ein feinfühliger kränklicher Künstler, der auch den Buchschmuck für Wielands Werke stach, hat sie geschaffen.

Was nun die Landschaftsmalerei selbst anlangt, so vermag sie zunächst mit ihren beiden Schwesterkünsten, der Poesie und der Gartenkunst, nicht recht Schritt zu halten. Sie hat in den zwei ersten Dritteln des Jahrhunderts erst noch wenige und keine wirklich hervorragenden Künstler aufzuweisen. J. E. Riedinger (1698—1767), zu dessen 1736 ausgegebener Folge mit

Darstellungen wilder Tiere Brockes Verse schrieb, ist mehr Tier- als Landschaftsmaler; immerhin wendet er viel Sorgfalt auf das landschaftliche Beiwerk seiner Stiche. Ch. W. Dietrich (1712—74), einer der tüchtigsten Landschafter dieser Zeit, steckt tief in der Nachahmung der Niederländer. Von seinen Schülern mag J. Ch. Klengels (1751—1824), der schon weit mehr Eigenart hat, hier Erwähnung getan werden. Ein gutes Bild von ihm, eine Getreideernte, hängt im herzoglichen Schloß zu Tegernsee. F. E. Weirotter (1730—71) ist keine starke Persönlichkeit, Ph. Hackert (1737—1807) erlangte durch seine von Goethe geschriebene Biographie eine unverdiente Berühmtheit, und A. Zingg (1734—1816) lebt heute nur noch in der Schilderung von Ludwig Richters Selbstbiographie fort, wo er wegen seines toten Formalismus, der besonders in seiner den Schülern für den Baumschlag empfohlenen Lehre von der «gezacketen Eichenmanier» und «gerundeten Lindenmanier» sich kundgibt, wenig vorteilhaft wegkommt. Die Bemmel, Dietzsch, Schenau, Mechau, Dies und andere sind ebenfalls keine bedeutenden Künstler. Im letzten Drittel des Jahrhunderts nimmt die Entwickelung dann aber einen Aufschwung. Er wird von theoretischen Schriften begleitet, welche — ein Beweis für die lebhafte Teilnahme, die man der Landschaftsmalerei allgemein entgegenbrachte — von angesehenen Kunstschriftstellern und Künstlern herrühren und nun auf einmal kurz nacheinander auftauchen. Diese theoretischen Abhandlungen sind für das, was man damals von der Landschaftskunst forderte und in ihr erstrebte, höchst charakteristisch. Wir müssen deshalb den wichtigsten von ihnen ein paar Worte gönnen.

1762 läßt C. C. von Hagedorn, der Direktor der Dresdener Akademie, die «Betrachtungen über die Malerey» ausgehen. Im ersten Bande des Buches beschäftigt er sich in vier Kapiteln mit der Landschaftsmalerei. Er besitzt eine für jene Zeit sehr achtenswerte Kenntnis der alten Meister; ist er doch sogar ein Fürsprecher Dürers, Cranachs, Holbeins und Peter Vischers! Für die Landschaft gibt er eingangs Poussin und dann Claude Lorrain als Muster an. Ueber diesen sagt er: «... Alles Vergnügen, womit wir der Landluft genossen haben, wird uns in seinen unsterblichen

Gemählden gegenwärtig. Wessen Herz vor diesen Reizungen in der Natur verschlossen ist, wer nur die Handlungen der Menschen in den Pallästen des herrschenden Roms aufführt, oder wer auf dem Teppiche grünender Felder nur nach dem Getümmel der Städte zurückseufzet, der fühlet nicht den Wert der malerischen Idylle.» (S. 334/35). Im Grunde genommen aber weilt er doch am liebsten bei den Niederländern, die er mit knappen Worten markant zu charakterisieren versteht. Sehr interessant ist es, daß er bereits vom Einfluß der Luft und des Lichtes auf die Stimmung und die Farbe der Landschaft spricht. Selbst scheinbare Kleinigkeiten, wie ein beschatteter Hohlweg bei ausgetretenem Wasser, ein mit Kräutern halb bedeckter Grenzstein oder eine Gartenmauer, deren herabhängendes Laub dem Spiele der Schlagschatten und dem Widerschein im Wasser zu schaffen gebe, könnten durch die Schatten fliehender Wolken, durch Luft und Licht großen Reiz erhalten. «Oft siehet man alle diese Gegenstände kaltsinnig an, und ein unerwarteter Blick der Sonne macht sie mahlerisch.» (S. 345). — Hagedorns Betrachtungen werden mehrfach in der «Allgemeinen Theorie der schönen Künste» von J. G. Sulzer rühmend erwähnt. Dieses Werk erschien 1771—74 in erster, 1792—94 in zweiter Auflage und gab in alphabetisch geordneten Artikeln Aufschluß über alle möglichen Gebiete der Dichtkunst, Musik und Malerei. Auch der Landschaftsmalerei widmet der Verfasser eine Abhandlung (Band III, S. 145 ff. in der zweiten Auflage). Während aber Hagedorn die Landschaftskunst von praktisch-künstlerischem Gesichtspunkt aus ansieht, betrachtet sie Sulzer in durchaus unkünstlerischer, theoretisch-moralisierender Weise. Ja, er macht seine moralischen Erwägungen überhaupt zum Maßstab für den ästhetischen Wert oder Unwert eines Landschaftsbildes. Er erklärt: «Wie jedes historische Gemälde in seiner Art gut ist, wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhafte Weise heilsame Empfindungen erwecket, und sittliche Begriffe nachdrücklich in uns veranlasset, oder erneuert: so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdann, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöhet werden».

Diese «Gegenstände aus der sittlichen Welt» nun sollen in der Staffage der Landschaften zum Ausdruck kommen. «Wer wird ohne heilsame Rührung sehen, wie ein wohltätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menschen erquicket, ihn auf sein Pferd setzet, und wieder zu den Seinigen bringt? Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolkes ohne die seligsten Regungen des Herzens zusehen können?» (S. 147). Der Landschaftsmaler soll uns «auf eine nützliche Weise vergnügen». Er soll «Neigungen rege machen», «bilden und unterrichten» und uns einer «schläfrigen Trägheit entziehen und durch die allgemeine Würksamkeit der immer beschäfftigten Natur zum Mitwürken für das allgemeine Beste anspornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verständlich ist, der uns blos durch die Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will (!), kennet die Kraft seiner Kunst nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomson und Kleist, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der sittlichen Welt geführt wird, so richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus» (S. 148). Mit einem Wort: ein je eifrigerer ethischer Pädagoge der Landschaftsmaler ist, ein desto größerer Künstler ist er auch! Sulzer spricht so recht im Sinne der damals blühenden bildungsseligen Aufklärung, die eine Unmenge von «moralischen Wochenschriften» produzierte und in einer höchst nüchternen verstandesmäßig-nützlichen Ethik das höchste Ziel aller Menschenerziehung erblickte. Er hatte darum auch den vollsten Beifall der unausgesetzt moralisierenden Schriftstellerin Sophie La Roche. Formencharakteristik und Kolorit, Dinge, welche von jeher die Grundpfeiler der Landschaftsmalerei gewesen sind und jedenfalls auch bleiben werden, sind für ihn Nebensache, die sittliche Ideen weckende Staffage die Hauptsache. Landschaftsmalerei zu Bildungszwecken: das ist seine Weisheit! Dieser Denkungsart entspricht es denn auch, wenn er zu dem grotesken Vorschlag kommt, man möge doch einmal einen «orbis pictus» aus Landschaftsgemälden zusammenstellen und in einem Raume dem Studium darbieten. «Auftritte aus der thierischen und sittlichen Welt» wünscht er in diesen Bil-

dern vergegenwärtigt zu sehen. So könne dann «das Merkwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäfften und den Sitten aller Völker des Erdbodens», sowie «jede empfindsame Scene der menschlichen Natur auf die rührendste Art vorgestellt werden». Es wäre das das beste Verfahren, «die Menschen über alles, was sie zur Entwickelung der Vernunft (!), und zur Bildung des Gemüthes zu wissen und zu empfinden haben, zu unterrichten». Also nicht nur ethische Werte, sondern auch geographische und kulturhistorische Kenntnisse will er von der Landschaftsmalerei verbreitet wissen. Sie wird ihm zum Vehikel vollkommen unkünstlerischer Forderungen, und niemals sind ihre wahren Aufgaben wohl mehr verkannt worden, als durch Sulzer. — In dem Literaturverzeichnis, das er seinem Aufsatz anhängt, führt er auch den «Brief über die Landschaftsmalerei» aus der Feder seines Landsmannes Salomon Geßner, des oben erwähnten Schweizer Idyllendichters, an. Dieser Brief war 1770 in Füeßlins «Geschichte der besten Künstler der Schweiz» zum Abdruck gelangt. Hier nun umweht uns wieder eine angenehmere gesündere Luft. Man merkt sogleich, daß man nicht einen von unfruchtbaren Tendenzen bestimmten Theoretiker, sondern einen Praktiker vor sich hat. Geßner war selbst als Landschafter tätig: er malte mehrere Bildchen in Oel und radierte einige graziöse Blätterfolgen im Geschmack der Idylle. Er zählt verschiedene Künstler auf, nach denen der junge Landschaftsmaler am besten sich bilden könne. Obenan stehen ihm Poussin und Claude Lorrain. «In ihnen fand ich vorzüglich die wahre Größe.» Er berichtet auch, daß er oft auf seinen Spaziergängen «Situationen in Poussins Geschmack» angetroffen habe. Daneben weist er darauf hin, daß es dem Maler sehr dienlich sei, die besten Dichtungen zu lesen. «Sie werden seinen Geschmack und seine Ideen verfeinern und erheben, und seine Einbildungskraft mit den schönsten Bildern bereichern.» In Thomsons Werken habe er «viele Gemählde» gefunden, «die der Künstler ganz auf sein Tuch übertragen könne», die Gedichte von Brockes aber seien «ein Magazin von Gemählden und Bildern». So weit freilich wie Lessing, der in seinem «Laokoon» (XI) behauptet, daß ein Maler verdienstlicheres leisten könne, wenn er eine Landschaft

nach der Beschreibung Thomsons darstelle, als wenn er sie der Natur nachschaffe, geht Geßner nicht. Er gesteht zu, daß es auch Landschafter gebe, die ohne eine solche Veredelung des Geschmackes durch die Dichtung aufzukommen wüßten. «Man kann einen zerfallenen Schweinestall mahlen, und ein Bäurchen, das ganz lustig an die Wand pißt, und eine Lache daneben, und dabey alles Spiel von Schatten und Licht, und die Zauberey des Kolorits, und die grösseste Niedlichkeit in der ganzen Ausführung anbringen. Dergleichen Werke können auch schätzbar sein.» Er nimmt also theoretisch eine gewisse Mittelstellung zwischen idealistischer und realistischer Auffassung ein. Daß er dem Realismus keineswegs abgeneigt war, folgt weiter aus der Tatsache, daß er holländische Landschafter wie Waterloo, Swanevelt, Berghem und Everdingen als nachahmenswert nennt. Waterloo und Swanevelt waren ja überhaupt besondere Lieblinge des Zeitgeschmackes. Bei Everdingen freilich spricht er sich mit Vorbehalt aus: «Man muß bey diesem schon zum voraus die Felsen nach einem bessern Geschmack zu formen wissen.» Die idealistische Umgestaltung der Naturformen will er also nie ganz aufgegeben wissen, denn der «bessere Geschmack», den er im Auge hat, ist ja letzten Endes kein anderer als der der großen Idealisten Poussin und Lorrain. In den meisten seiner eigenen Blättern hat er — bei allem Sinn für realistische Einzelzüge — auch stets eine leicht, im Sinne jener Franzosen, stilisierende Behandlung geübt. — Auch Philipp Hackert bekennt sich in seinen 1797 niedergeschriebenen und 1811 in der von Goethe veröffentlichten Biographie des Künstlers abgedruckten Fragmenten über Landschaftsmalerei zur Art des Poussin und der ihm verwandten Landschafter. Wir lesen da: «In der Komposition der Landschaften ist hauptsächlich dahin zu sehen, daß alles grandios sey, wie solches Nicolaus und Caspar Poussin, Carracci und Dominichino geleistet haben. Diese Meister formierten einen großen und einnehmenden Styl; man findet nichts Kleinliches in ihrer Komposition. Von der Fernung an bis auf den Vordergrund sind alles große Linien. Die Bäume bestehen mehrentheils aus großen Massen; doch haben sie auch öfters leichte Bäume gemalt. Genug, man muß die Wahrheit der

Natur nicht im Detail suchen.» Hackert fühlt sich indessen von der Baumcharakteristik dieser Meister, die die einzelnen Baumarten zu wenig kennzeichne, unbefriedigt und wünscht, daß auch das Kolorit «wahrer» sein möchte; die in ihren Bildern dargestellten Objekte seien «öfters so unwahr, als wären sie aus einer andern Welt» und die Farbengebung sei «nicht allein unwahr, sondern hart». Er verlangt also genauere Naturbeobachtung, — mehr Realismus. Schließlich stellt er ein neues aus dem Stil jener Künstler und aus dem realistischen Naturstudium abstrahiertes Ideal der Landschaft auf; er träumt, wie er in einem vom 4. März 1806 datierten Brief an Goethe ausführt, davon, «mit dem großen idealischen Styl Wahrheit der Natur sowohl in Ton als Formen zu verbinden». Gleich Geßner sucht er demzufolge eine Vermittelung zwischen den Prinzipien der idealistischen und realistischen Landschaftsschilderung zu vertreten. Sulzers Theorie war es übrigens gewesen, die Hackert zur Niederschrift seiner theoretischen Fragmente veranlaßt hatte. Und wie recht der Herausgeber hatte, wenn er bemerkte, daß Hackert «großen Werth» auf des eben genannten Aesthetikers Ansichten legte, stellt sich in dem «Sittliche Wirkung» betitelten Abschnitt der Fragmente heraus. Der Künstler moralisiert da ganz in der Weise Sulzers und erklärt Landschaften, die irgend eine sittliche Illusion im Beschauer hervorbringen, also etwa solche Bilder, die «uns Gegenden vorstellen, wo große Thaten geschehen sind, als Schlachten und andere große Begebenheiten der Geschichte» oder wo «berühmte Männer gelebt und gewohnt haben», als besonders vollwertig und ansprechend. Seine Worte nehmen sich wie eine Vorahnung von Rottmanns griechischen Landschaften aus, die ja alle an historisch bedeutsame Gegenden anknüpfen.

In Hackerts und Geßners Schriften nun sehen wir die beiden Hauptströmungen der aufblühenden deutschen Landschaftsmalerei, die sich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ausbilden und in der ersten Hälfte des neunzehnten zum schärfsten Gegensatz entwickeln, bereits angedeutet: Auf der einen Seite die klassizistisch gefärbte stilisierte und auf der andern die realistische Landschaft. Die

Meister, die Geßner als vorbildlich anführt, geben der Entwickelung, ehe sie zu voller Selbständigkeit sich auswächst, noch ein gutes Stück das Geleite. So werden J. Chr. Reichert (1761—1847) und J. A. Koch (1768—1839) bedeutsame Fortsetzer des heroisch-idealistischen Stiles der Poussin und Lorrain. Einen Höhepunkt erreicht diese Strömung später mit K. Rottmann (1798—1850).

Energische theoretische Vertretung findet sie namentlich durch C. L. Fernow. Er schreibt 1803 für den «Neuen deutschen Merkur» (11tes und 12tes Stück) einen Aufsatz über Landschaftsmalerei, der dann 1806 in erweiterter Form im zweiten Teil seiner «Römischen Studien» abgedruckt wird. Er preist da Italien als das Land der Landschaftsmalerei. «In anderen Ländern hat die Natur bei aller Schönheit und Größe immer nur einen besonderen, einseitigen, gleichsam provinziellen Karakter .... Die italienische Landschaft hingegen trägt den allgemeinen Karakter schöner Natur; sie vereinigt in sich die mannigfaltigen Schönheiten anderer Länder, und hat noch überdies mehrere ihr ausschließend eigene». Nur auf einem solchen Boden könne sich die Landschaftsmalerei zu ihrer «höchsten Ausbildung» erheben. Unter dieser höchsten Ausbildung aber versteht er eben die stilisierte heroische Landschaft. Für eine realistische Darstellungsweise sei die italienische Natur «fast zu gut». Es eignen sich, nach seiner Meinung, streng genommen nur die nordischen Länder, wie z. B. die Niederlande, dazu. Die niederländischen Landschaften, die sich an die Schilderung des heimischen Bodens halten, gelten ihm als den italienischen «untergeordnet». «Die niederländische Landschaft kann sich schon darum nicht zu einem idealischen Inhalt aus der Dichterwelt erheben, weil jene Gegenden nie eine dichterische Vorzeit gehabt haben, und weil die platte, ungeschmackte, blos auf das fisische Bedürfnis beschränkte, Wirklichkeit allem Poetischen widerstreitet». Was Fernow dann weiterhin noch über die niederländischen Landschaften sagt, zeugt von nur geringem künstlerischen Verständnis. Er war zu sehr vom Vorrang der italienischen Landschaftsauffassung überzeugt, als daß er jenen Meistern hätte gerecht werden können. Die Größesten darunter wie

Rembrandt, Ruysdael und Hobbema werden mit keinem Wort berührt. Die Niederländer aber erlangten trotz Fernow und Hackert in Wirklichkeit einen womöglich noch größeren Einfluß als die in so parteiischer Weise auf den Schild gehobenen Poussin und Claude Lorrain. So gut wie alle realistisch empfindenden deutschen Landschafter vom Ausgang des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts sind ja in die Schule der Niederländer gegangen, allerdings nur, um dann auch wirklich persönliche Schöpfungen hervorzubringen. Bei Geßner finden wir diejenigen Niederländer, die in der Folge für die deutsche Landschaftsmalerei von richtunggebender Bedeutung werden, in der Mehrzahl schon angeführt. Selbst des Rubens, der für den genialen Schilderer der Münchener Hochebene Eduard Schleich (1821—74) noch zu einem wichtigen Anreger werden sollte, wird von ihm bereits gedacht. Fügt man den von Geßner erwähnten Holländern noch die Cuyp, Adrian van de Velde, Ruysdael, Wynants und Jan Both hinzu so hat man diejenigen Niederländer, die damals bei den Künstlern und Sammlern die höchste Schätzung erfahren, in der Hauptsache beisammen. Die Holländer üben einen sehr wohltätigen Einfluß aus. Lehren sie doch, wieder klaren festen Auges in die Natur zu sehen und schlicht und treu zu schildern! Helfen sie doch die Basis einer gründlichen Naturbeobachtung neu gewinnen, deren Existenz durch die zwar glänzende, aber doch sehr häufig äußerliche Kunst des Rokoko stark erschüttert worden war! Ohne ein solches ehrliches Naturstudium würde unsere Landschaftsmalerei nicht die Höhe und Größe erreicht haben, die sie im Verlauf des vorigen Jahrhunderts erlangte. —

An diesem Aufschwung nun hat die realistische Landschaftsmalerei, die um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert in München festen Fuß faßt, einen hervorragenden Anteil. Ehe wir aber zur Schilderung ihrer durch das Schaffen ihrer Hauptvertreter repräsentierten Entwickelung übergehen, müssen wir noch einen Blick auf die künstlerischen Verhältnisse Münchens am Ende des achtzehnten Jahrhunderts werfen, denn die Kenntnis dieser Verhältnisse macht, neben der Bekanntschaft mit der eben kurz gestreiften allgemeinen nationalen Geschichte der Landschafts-

malerei, die Landschaftskunst der Isarstadt erst wahrhaft verständlich.[1]

München war zu jener Zeit, wenn man es mit seinem heutigen Umfang vergleicht, eine Stadt von bescheidener Größe. Es zählte im Jahre 1782 nach Schätzung von Westenrieder, dem bekannten bayrischen Schriftsteller und Geschichtsschreiber, 37840 Einwohner. Das Jahr 1770 wurde für die Münchener Kunstpflege dadurch bedeutsam, daß Hofmaler Ch. Winck (1738—97), der Hofbildhauer R. Boos (1735—1810) und der Stukkator F. X. Feichtmayr die «Oeffentliche Zeichnungsakademie» gründeten. Kurfürst Maximilian III. begünstigte sie. Er ernannte G. B. Faßmann zum Direktor, Maler J. Oeffele (1721—97) zum Professor an ihr und ließ die neue Schule in den Räumen der damals in der Theatinerstraße gelegenen Akademie der Wissenschaften unterbringen. Zwar fand der Unterricht, der das Studium nach Gipsmodellen und nach dem lebenden Modell zum Gegenstand hatte, bloß im Winter und nur an den Abenden von 5—7 Uhr statt, aber es war doch damit der Anfang zu einer öffentlichen Kunstpflege gemacht. Außer Oeffele lehrten an der Anstalt der Hofmaler B. J. Weiß (1730—1815) und der oben genannte R. Boos. Westenrieder berichtet, daß «wer sich immer in der Kunst üben wollte, unentgeltlich freyen Zutritt erhielt». Jede Woche wurde ein neues Aktmodell gestellt. Von einer Landschafterklasse hören wir nichts. Vorlesungen, «wo die Poesie und Philosophie der Künste, ihre Geschichte usw. gelehrt wurden», fehlten (Westenrieder). Auch gab es Preise für tüchtige Leistungen der Schüler, wie sie in der Augsburger Akademie ausgesetzt wurden, zunächst nicht. — Das Jahr 1778 hatte ein weiteres, die Kunst förderndes Ereignis im Gefolge: Kurfürst Karl Theodor siedelte von Mannheim nach München über. Er zog eine Anzahl von Künstlern wie die Familien der Quaglios und Kobells nach sich. Vor allem aber ließ er 1779—83 eine Gemäldegalerie an der Nordseite des Hofgartens erbauen und die Mannheimer Galerie nach München in diesen Neubau schaffen. Durch die herbei-

[1] Vergl. zum Folgenden namentlich: Riehl, «Münchener Kunst vor hundert Jahren», Allgem. Zeitung 1895, Beilage 160 und 161.

gebrachten Gemäldeschätze wurde mancherlei gute Anregung unter den Künstlern verbreitet. Hauptsächlich waren es die Niederländer, an die man sich hielt. J. J. Dorner der Aeltere, (1741—1813) ist eine charakteristische Erscheinung der damaligen Zeit. In seinen Genrebildern schloß er sich eng an die Holländer an. 1766 unternahm er eine zweijährige Studienreise in die Heimat seiner Vorbilder. Schon vor der Thronbesteigung Karl Theodors war er Galerieinspektor gewesen und zwar unter der Verpflichtung, jährlich vier Stücke im Geschmacke Dous und anderer Niederländer zu malen. Nun rückte er zum Vizedirektor der neuen Galerie auf. Er pflegte mit seinen Schülern eifrig Kopierstudien nach den alten Meistern und wies immer wieder auf die Niederländer hin. Rittershausen erwähnt in seinen «Vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München» (1788), daß man «eine Menge» Schüler und Schülerinnen in der Gemäldesammlung arbeiten sehen könne. Im November 1788 brachte Dorner zu Ehren des Namenstages des Stifters der Galerie, Karl Theodor, die erste öffentliche Kunstausstellung mit 65 Zeichnungen und 79 Oelgemälden in München zustande.[1] Von da an fand jährlich in den Räumen der Galerie eine Ausstellung statt; auch der Kurfürst besuchte sie gewöhnlich. — Ein erfreulicher Beweis für den wachsenden Natursinn war die Anlegung des englischen Gartens, damals Karl Theodor-Park genannt, die von 1789 an unter Leitung des Grafen Rumford energisch betrieben wurde. Die Art, in der der Graf dabei vorging, ist bezeichnend für das nun auch in München rege gewordene Verlangen nach unverfälschter Natur. In Schleißheim und Nymphenburg hatte man sich noch nach dem Muster der streng architektonisch gehaltenen französischen Parks gerichtet. 1785 klagte daher Hirschfeld in seiner «Theorie der Gartenkunst» (V, S. 357): «Die steife und einförmige Manier der alten Symetrie beherrscht noch viele Gärten in Franken, und noch mehr in Bayern. Der vormals berühmte Garten zu Nymphenburg enthält nichts als Alleen, Hecken, Kabinette, eine Menge von Springbrunnen, vergoldeten Statuen, Vasen usw. Der Kenner findet hier nichts was ihn unterhalten

[1] Meusel, Museum für Künstler, 1788, Stück VI.

könnte, und eilt weiter.» Bei den neuen Anlagen für München aber schloß Rumford sich dem sogenannten «neuen Geschmack», d. h. dem freieren der Natur möglichst sich nähernden englischen Gartenstil an. Ein Denkmal für Salomon Geßner, der ja einer der Hauptvertreter des idyllischen, empfindsamen Naturgenusses war, durfte in dem neuen Park nicht fehlen.[1] Während das Publikum sich vorher mit dem Hofgarten hatte begnügen müssen, fand es jetzt Gelegenheit, in weiteren Spaziergängen in nächster Nähe der Stadt sich gutzutun. Für die lokale Landschaftsmalerei ist der englische Garten insofern von einiger Bedeutung gewesen, als Simon Gaßner Partien daraus radierte und die Landschaftsmaler Georg von Dillis und Simon Warnberger einige ihrer ersten Naturstudien dort machten. — Unter Max Joseph, der 1799 den Thron bestieg, und 1806 zum König ausgerufen wurde, erfuhr die Galerie eine beträchtliche Erweiterung. 1799 überführte man die Zweibrückener Galerie nach München, 1803 wurde vom Bilderbesitz der säkularisierten bayrischen Klöster den Münchener Sammlungen manches einverleibt, und 1806 kamen die so bedeutenden Düsseldorfer Kunstschätze hinzu. So ergab sich eine gewaltige Anhäufung von Kunstwerken ersten Ranges. Die Künstler machten sich diesen Umstand zunutze. Immer noch waren es die Niederländer vor allem, die studiert wurden. Der Schlachtenmaler Albrecht Adam (1786—1862) erzählt in seiner Selbstbiographie (S. 35 und 288) von dem «regen Leben», das zu Anfang seines Münchener Aufenthaltes, also 1807, in der Schließheimer Galerie geherrscht habe. Ch. von Mannlich (1742—1822) hatte das Direktorium inne. Der Landschaftsmaler J. G. von Dillis (1759—1841) aber war Inspektor. Unter ihm sei, so berichtet Adam, die Galerie sehr zugänglich gewesen, und er habe den jungen Malern das Studium der alten Meister auf jede Art und Weise erleichtert. «Fast täglich machte er durch alle Säle die Runde» und stand den da arbeitenden Künstlern mit seinem Rat zur Seite. So gab er auch Adam, der einen Wouwermann kopierte, freundlichen Aufschluß.

[1] Georg von Dillis hat es in einer kleinen 1804 datierten Sepiazeichnung (München, Maillingersammlung des städt. Museums IV, No. 206) festgehalten.

Neben diesen fruchtbaren geistigen und technischen Wirkungen, die von der Galerie ausgingen, fehlte es den Künstlern jedoch an materieller Unterstützung. Am Staate fanden sie keinen Halt, denn eine staatliche Kunstpflege, die im Ankauf der Werke lebender Künstler bestanden hätte, existierte noch nicht. Die Bürgerschaft zeigte zunächst wenig Interesse an künstlerischen Dingen. Westenrieder bedauert in seinem «Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern» (II. Teil des I. Bandes, S. 160 ff.) 1783, daß es der Kunst in München unter den Bürgern an Liebhabern fehle. Einst habe die Kaufmannschaft die Kunst unterstützt. Allein diese glücklichen Zeiten seien vorüber. So hie und da finde sich wohl noch ein Privatliebhaber, doch diese bescheidene Anteilnahme sei nicht hinlänglich, «der Aufmunterung der Kunst jene Bewegung zu geben, daß man sagen könnte, sie sey unter uns.» Infolgedessen waren es der Adel, die Leute bei Hofe und der König, auf die sich die Maler für den Absatz ihrer Werke in der Hauptsache beschränkt sahen. Das Leben Albrecht Adams ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie sehr in diesen Jahren ein Künstler von den Aufträgen hoher Herren abhängig war. Unter den Münchener Kunstfreunden stand König Max Joseph obenan. Er kaufte den ortsansässigen Künstlern alljährlich Bilder ab. «Die Wände seiner Wohnzimmer,» schreibt Adam (Selbstbiographie S. 286/87), «waren ganz mit Bildern meist lebender Künstler angefüllt . . .» «Aufträge jedoch gab er nicht leicht, ebenso war es eine seltene Ausnahme, wenn er Pensionen erteilte, um Künstler nach Rom zu schicken. Er hatte eine vorgefaßte Meinung, daß man ihnen sehr oft dadurch nur die Gelegenheit zum Faullenzen biete.» So war denn auch die Förderung durch den König eine in mancher Hinsicht bedingte. Die Bezahlung hielt sich in äußerst engen Grenzen. J. G. Edlinger (1741—1819), ein ausgezeichneter Porträtmaler, soll für ein lebensgroßes Brustbildnis durchschnittlich sechs Kronentaler, nach heutigem Geld etwa M. 30.—, erhalten haben.[1] Der Kunsthandel wies einen nur geringen Umsatz auf. Und es war ja durchaus begreiflich,

[1] Nach Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

daß man damals sich nicht leicht zum Ankauf eines Bildes entschloß: die napoleonischen Eroberungskriege erschütterten die Welt und stellten jeden Besitz immer wieder in Frage. In wie primitiver Form der Münchener Kunsthandel betrieben wurde, lehrt Christian Müllers 1817 erschienenes Buch «München unter König Maximilian Joseph I.». Da heißt es (II, S. 318/19), daß «unter königlicher und des Publikums Begünstigung» seit 1816 die Zellersche Niederlage für Kunst und Gewerbefleiß bestehe. Es wird aber von Müller die baldige Trennung der Produkte der Kunst von denen des Gewerbes empfohlen, «da es gewiß keinen guten Eindruck macht, bairische Nagelschuhe — wenn auch ganz so gut, wie die englischen — nürnberger Kinderspielwaren, künstliche Feuersprizzen, Pfeifenköpfe usw. usw., unter Gemälden, Kupferstichen, Zeichnungen, lithographischen Sachen, optischen Instrumenten, Fortepianos, Guitarren, Globen usw. zu erblicken.» — Die Verhältnisse besserten sich erst merklich, als 1823 durch Peter Heß, Domenico Quaglio, Karl Stieler und Friedrich Gärtner der Kunstverein begründet wurde. Nun hatten die Künstler eine würdige und ständige Ausstellungsgelegenheit und damit die Möglichkeit, jederzeit ihre Werke zu verkaufen. Vorher waren die Absatzbedingungen weit ungünstiger, da die Akademie nur alle drei Jahre eine Ausstellung veranstaltete und die vorhin berührten Ausstellungen in der Galerie auch nur jährlich und nicht tagtäglich wie im Kunstverein stattfanden. Der Verein zählte außer den Künstlern bald eine große Zahl von Bürgern der Stadt zu seinen Mitgliedern. Es wuchs also durch ihn die allgemeine Teilnahme an künstlerischen Bestrebungen. Auch der Staat hatte inzwischen sich zu rühren begonnen. 1808 wurde die Zeichnungsakademie unter seine Verwaltung gestellt. Man berief Johann Peter Langer (1756—1824) an die Spitze der neuen Akademie der Künste.

Mit ihm nun hielt in München, das bis dahin noch stark unter dem Zeichen der Rokokokunst gestanden, der trotz alles äußerlichen dekorativen Effekthaschens doch immer noch einige gute realistische Tendenzen innegewohnt hatten, der Klassizismus seinen Einzug. Diese neue Strömung huldigte einem wässerigen Idealismus und erblickte in einer Vereinigung

der Kunst der Antike, Raphaels und Correggios das Heil. Sie hatte allerdings darin ihr Gutes, daß sie die durch das Rokoko vernachlässigte zeichnerische Form wieder mehr betonte. Ihr Eklektizismus hingegen konnte für die realistische Landschaftsmalerei, die wir hier speziell im Auge haben, eher von schädigender, als von fördernder Wirkung sein, sie ganz gewiß aber um keinen Schritt weiter bringen. Peter Langer vertrat sowohl als Künstler, wie auch als Lehrer, — als der er übrigens dennoch manche Verdienste hat —, den Klassizismus mit größestem Nachdruck. Sein Sohn Robert (1783—1846), der unter ihm als Professor angestellt wurde, ging ihm dabei zur Hand. Die beiden übten, wie Adam bezeugt, einen ausgesprochenen «Kunstdespotismus». Auch Ch. Müller spricht in seinem Buche über München von dem «unseligen Parteigeist», der von der Akademie ausging. Und der Galerieinspektor Dillis nannte die Langer in einem Briefe an den KronprinzenLudwig (Winter 1812)[1] geradezu «Kunstbestien» und meinte ihretwegen seine Entlassung begehren zu müssen. Selbst das Studium in der Galerie war bei der Leitung der Akademie verpönt. «Wehe dem Zöglinge der Akademie, der in der Bildergalerie malt oder da, nur mit dem Direktor oder mit den Inspektoren verkehrt! — er wird es während seines ganzen akademischen Kursus fühlen müssen,» ruft Müller (II. S. 216/17) aus. Die Langer wußten eben, daß die Künstler, welche einer schlicht realistischen Naturdarstellung zuneigten, an dem beim König Max Joseph sehr einflußreichen Galeriedirektor Mannlich und seinen Untergebenen die fortwährend das Studium nach den Niederländern begünstigten, eine starke Stütze fanden. Ja, der König selbst richtete, wie Adam hervorhebt, «seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf jene Künstler, die sich an Mannlich angeschlossen hatten, und bot ihnen Gelegenheit zur Fortbildung». Noch heute sind die reich mit Bildern geschmückten Räume des Tegernseer Schlosses ein ehrendes Zeugnis für das gesunde künstlerische Empfinden Max Josephs. Das ‚Für' und ‚Wider' die beiden Langer und ihren Anhang wurde schließlich zu einer öffentlichen Streit-

[1] Vergl.: Reber, Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis. Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrg. 1904.

frage. Als 1817 die Akademie eine ihrer Kunstausstellungen veranstaltete, schrieb Maximilian Freiherr von Freiberg eine Broschüre «Blicke auf die Kunstausstellung des Jahres 1817» und ließ sie im selben Jahr anonym zu München erscheinen. Der Verfasser redet in Worten pathetischen Lobes von der Akademie. «Zur großen Freude, zum gerechten Stolz des Vaterlandes darf behauptet werden, daß der Geist, in welchem von unserer Schule gewirkt wird, ganz derselbe ist, in welchem vor drey hundert Jahren, in dem goldenen Kunstalter Raphaels, die Darstellung des Schönen erfasset wurde.» Er erwähnt, daß als große Muster in der Akademie Abgüsse nach antiken Werken und nach Schöpfungen Ghibertis aufgestellt und Raphaelsche Teppiche zu sehen seien. «Aber eine noch weit lebendigere und tiefer greifende Anregung, ist den Schülern durch jene Werke gegeben, welche sie in ihrer Mitte und unter ihren Augen, aus den Händen ihrer Meister hervorgehen sehen.» Unter diesen Meistern sind vor allem die beiden Langer verstanden. Ihre Gemälde werden nun übermäßig gelobt, ja Freiberg versteigt sich dazu, ein Bild Robert Langers, das Marius darstellt, im Kolorit mit Rubens zu vergleichen. Es folgt dann eine vollkommen einseitige, zu Gunsten der Akademie und der im Sinne der Langer arbeitenden Künstler abgefaßte Besprechung der übrigen Werke der Ausstellung. «Für die Landschaft kann nicht so fast auf Werke der Schule, als auf solche hingewiesen werden, die ganz in ihrem Geiste aufgefaßt, als Produkte einer nahen Verwandtschaft mit derselben, hier eine Stelle finden.» Also auch die Landschaft wird ganz im direkten Anschluß an die von den Langer propagierte Richtung betrachtet. J. A. Koch, der drei Bilder geschickt hatte, wird, wegen seiner klassizistischen Neigungen insbesondere, «unbegrenzte Bewunderung» gezollt. Was von den ausgestellten Landschaften nicht in den Rahmen der künstlerischen Anschauungsweise der Akademieleit g passen will, übergeht der Verfasser einfach. — Sehr bald nun erhob sich der schärfste Widerspruch gegen die von Freiberg ausgesprochenen Tendenzen. So gab Ch. Müller, der Autor des oben zitierten, lebendig geschriebenen Buches über München, seine satirische Streitschrift «Auch ein Wort über die Kunstausstellung der königlichen Akademie der bildenden Künste zu

München im Herbste 1817» heraus. Er geht, ohne doch gegen etwaige Vorzüge blind zu sein, frisch gegen Peter Langer und seinen Sohn an und meint, eines der Bilder Robert Langers, eine Maria, umgeben von Glaube, Liebe und Hoffnung, werde an Farbenpracht nur noch von einem Nürnberger Farbenkasten überboten. Er sucht gerade diejenigen Künstler, deren der Urheber der «Blicke» nicht Erwähnung tut, zu Ehren zu bringen. Das sind neben Rauch und Tieck, die einige Büsten gesandt hatten, in erster Linie die Vertreter der realistischen Malerei. Außer den Schlachtenbildern von Peter Heß, Albrecht Adam, Wilhelm von Kobell und Karl von Heidecker, werden die Werke der ihnen gleichgesinnten Landschafter, die Freiberg ganz ungenügend oder garnicht besprochen hatte, gebührend beachtet. Unter anderem legt Müller ein freundliches Wort für drei Gemälde Jakob Dorner, des Jüngeren, ein, unter denen ihm eine Ansicht des Eibsees besonders gut erscheint. Von Dillis bezeichnet er mehrere römische und von Domenico Quaglio zwei Salzburger Motive als vortrefflich. Auch Conjola, Kogels, Wagenbauer und Warnberger bleiben nicht vergessen. Endlich werden der Tier- und Architekturmalerei, des Stillebens, des Porträts, der Porzellanmalerei und einiger Stiche und Zeichnungen gedacht. — Noch energischer als es in Müllers Kritik geschah, machte B. Speth in einer «Ernsteren Würdigung der Kunstausstellung zu München im Oktober 1817» gegen die Langersche Partei und ihren Lobredner Front. In einer näheren Analyse der Bilder des Akademiedirektors und seines Sohnes bemüht er sich nachzuweisen, daß Ausdruck und Formenbildung bei diesen Künstlern meist schwächlich und leer und das Kolorit, das von Rubens Farbengebung nur das übernommen habe, was an ihr Manier sei, prahlerisch und übertrieben genannt werden müßten. Das Beispiel solcher Maler sei verderblich. Ihre Schule aber sei, wie sie selbst, «durch und durch» eklektisch. Raphael, Michelangelo, Correggio, Rubens und Poussin würden in unfreier Weise nachgeahmt. Auch lasse man den Schülern, wie deren ausgestellte Arbeiten in der Mehrzahl lehrten, zu wenig persönliche Freiheit. Man zwinge sie, die Natur und die klassischen Kunstwerke «nur durch das Auge ihrer Lehrer zu sehen, mit ihrem Verstande zu denken, mit

ihrem Geiste zu fühlen, mit ihrer Palette zu malen» und dringe ihnen «das bekannte : Jurare in verba magistri als Fundamentallehre auf.» Es sei ihnen sogar — berichtet Speth in Uebereinstimmung mit Müller, — untersagt, «den Geist am Geiste der beßten Kunstwerke öffentlicher Sammlungen frey und ungehindert zu erwärmen». Jede individuelle Veranlagung werde auf diese Weise völlig gebrochen, der Schüler für immer zum Nachahmer und aller Kunst ein offenes Grab gegraben. Nicht durch eine mit dem Anspruche auf alleinseligmachende Lehre auftretende Schule, sondern allein durch sorgfältige Pflege der Individualität könne die Garantie für eine gesunde Kunstentwickelung geboten werden . . . Das nun, was in der Ausstellung aus dem Fache der «Historie», der Tier- und Landschafts- und «Perspektivmalerei» «bey weitem als das Vortrefflichste» ausgestellt war, «ist nicht aus der Schule hervorgegangen, und reifte nicht unter ihrer Leitung zum Kunstwerke». Gegen Koch hat Speth bei aller Anerkennung manches einzuwenden. Für die Münchener Realisten tritt er wie Müller warm ein. Warum der Verfasser der «Blicke» die Landschaften Dorners übersehen habe, könne man ja leicht verstehen: Die geistige Individualität dieses Künstlers sei nicht die der Schule, wohl aber durchaus die der Wahrheit und Natur. Ebenso erfreulich wie sein Schaffen, sei das Streben der Kobell, Wagenbauer, Adam, Heidecker und Peter Heß, von denen ein jeder auf seine eigene Art der Wirklichkeit gerecht zu werden suche. — Das Vorgehen Speths und Müllers beweist, daß man schon damals sehr wohl erkannte, wo die Führer einer lebenskräftigen Kunstrichtung zu suchen waren. Die Ablehnung des Langerschen Klassizismus entsprach sicherlich der Meinung eines großen Teiles des kunstsinnigen Publikums in München. Aber nicht bloß in diesen beiden Kampfschriften, sondern auch in der Akademie selbst wurde den eklektischen Neigungen der Langer ein wohltätiges Gegengewicht geboten. Georg von Dillis wirkte da eine zeitlang als Lehrer für Landschaftsmalerei. Zu seinem Nachfolger wurde Wilhelm von Kobell ernannt. Er war, wie Dillis, frei von den durch die Akademieleitung befürworteten Tendenzen.

Seine Berufung nun ging freilich nicht ohne ein abwehren-

des Wort von Peter Cornelius von statten. Dieser wurde, nach dem Tode Peter von Langers, im Jahre 1824 Akademiedirektor. Er schrieb Anfang Dezember 1825 an König Ludwig: « . . . Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschafts-Malerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungs-Malerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst.»[1] Solle aber einmal die Fachmalerei öffentlich gelehrt werden, fährt er fort, so eigne sich Kobell sehr gut dazu. Wenn nun auch Kobell die Professur für Landschaftsmalerei erhielt, so war doch eine solche prinzipielle Verneinung der Existenzberechtigung einer Landschafterklasse an der Akademie keineswegs bedeutungslos. Diese Verneinung ging von einer so mächtigen Persönlichkeit wie Cornelius aus, der die künstlerische Lage Münchens für die nächste Zeit aufs Entschiedenste beherrschte! Er wollte die Pflege einer großen monumentalen Freskomalerei betont wissen und hatte in den Fresken der Glyptothek seiner Anschauung, die er mit aller Energie durchzusetzen suchte, bereits praktisch Ausdruck gegeben. Er wußte sich darin von König Ludwig lebhaft unterstützt. — Mit Ludwigs Regierungsantritt im Jahre 1825 nimmt eine höchst fruchtbare Kunstepoche ihren Anfang, denn der König betrieb die schon als Kronprinz begonnene Förderung der Kunst nun im größten Maßstabe. Allein er wandte eben jener Monumentalkunst sein Hauptinteresse zu. Die Staffeleibilder der realistischen Richtung, mit der wir es hier zu tun haben, kamen für ihn ungleich weniger in Betracht.

Erst als Cornelius 1841 München verließ, verlor sich sein unmittelbarer Einfluß. Indirekt jedoch wirkten seine Ideen noch lange nach. Das zeigt sich, was die Landschaftsmalerei betrifft, vielleicht am besten in den Anschauungen des Grafen Schack. Sie sind ein deutlicher Nachhall der cornelianischen Zeit. Der Graf sagt noch 1882 in seinem Buche «Meine Gemäldesammlung»: « . . . Ich war von jeher der Meinung, die Landschaft, ebenso wie das Genre- und Architekturbild, dürfe bei Bildung einer Gemäldesammlung nur in zweiter Reihe be-

[1] E. Förster, Peter von Cornelius, I, S. 368.

rücksichtigt werden. Alle diese Gattungen sind erst entstanden und ausgebildet worden, als die große Kunst in Verfall zu geraten begann; und wie auch das Beste, das in ihnen hervorgebracht worden, doch nur einen untergeordneten Rang behaupten kann, wird klar, wenn man selbst einen ausgezeichneten Claude Lorrain oder Ruysdael, den vorzüglichsten Teniers oder Jan Steen einem Raphael oder Tizian gegenüberstellt. Sogar, wenn künftige Landschafts- oder Genremaler die vorhingenannten noch überträfen, ihre Arbeiten würden doch neben einer sixtinischen Madonna, einer Grablegung im Louvre, nur auf einer sekundären Stufe der Kunst stehen.» —

Das ist, in großen Zügen geschildert, die Lage der künstlerischen Verhältnisse Münchens am Ende des achtzehnten und am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Obwohl nun, wie angedeutet wurde, allerlei erschwerende Umstände sich geltend machten, entwickelte sich neben dem langerschen Klassizismus und der cornelianischen Monumentalmalerei doch eine frische Kunst realistischen Gepräges. Auch die Landschaftsmalerei trug zunächst diesen realistischen Charakter.

JOSEPH GEORG WINTER.

Der Hamburger Maler Philipp Otto Runge, (1777—1811) spricht sich im Jahre 1802 dahin aus, daß sich «alles zur Landschaft dränge» und daß er eine Blüte der Landschaftsmalerei erwarte. «Wir erleben,» fährt er fort, «die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie würklich und in Wahrheit hervorzurufen,» und er schließt mit der Mahnung: «Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.»[1] — Wäre er nach München gekommen, so hätte er gesehen, daß gerade um die Wende des Jahrhunderts, als er diese Worte schrieb, hier eine neue deutsche Landschaftskunst im Erstehen begriffen war und daß eine ihrer besten Eigenschaften in echter Kindlichkeit, in einer naiven und innigen Andacht vor der Natur bestand.

Für die ersten Anfänge der Münchener Landschaftsmalerei bietet Joseph Georg Winter (oder Wintter, wie er sich selbst schreibt) ein bezeichnendes Beispiel.

Winter wurde am 30. Mai 1751[2] zu München geboren. Künstlerischen Unterricht erhielt er von seinem Vater Johann Georg Winter. 1766 schon wurde er in der von Maximilian III. 1720 errichteten Hautelisseweberei angestellt. Nach Nagler (Neues allgem. Künstlerlexikon, Bd. 21) «malte er Cartons für die Weber dieser Anstalt, besonders zu den Bordüren der Teppiche, in

[1] Runge, Hinterlassene Schriften, I, S. 5 ff.
[2] oder 1730?

welchen er Laubwerk mit Figuren und Tieren anbrachte.» 1783 gab er diese Tätigkeit aber auf und widmete sich ganz der Oelmalerei und Kupferstecherkunst. Im folgenden Jahre wurde er zum «Hof- und Jagdkupferstecher» ernannt. Er starb am 13. September 1789. Winter besaß den Titel eines Hofkammerrats und war Mitglied der Düsseldorfer Akademie.

Er schuf nur wenige Gemälde, doch war er als Zeichner und Radierer fruchtbar. In Wenzel Hollar und Elias Riedinger sah er seine Vorbilder. Hauptsächlich waren es Jagd- und Tierdarstellungen, die er anfertigte. Ihr künstlerischer Wert ist ein geringer. Sie können eigentlich nur ein kulturhistorisches Interesse beanspruchen, und von der leidenschaftlichen Jagdliebhaberei hoher Herren der damaligen Zeit geben sie jedenfalls ein klares Spiegelbild. Immerhin aber sind die 1786 gestochenen 25 Blätter mit Szenen aus den Tierfabeln des Aesop auch in landschaftlicher Beziehung bemerkenswert. (Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon, No. 2 seines Verzeichnisses der Winterschen Radierungen.) Das landschaftliche Element nimmt da einen größeren Raum ein, als bei seinen radierten Hirschporträts. Es hilft, die Tierszenen bildlich hübsch abzurunden und ist wirklich liebevoll behandelt. Die Naturbeobachtung des Künstlers erweist sich freilich noch als sehr primitiv und manieriert. Das tritt bei dem Versuch, die Baumcharaktere zu schildern, am deutlichsten hervor. Weidenbäume z. B. gewinnen unter seiner Radiernadel ein besenähnliches Aussehen (siehe hierzu die Bilder zu den Fabeln von Wolf und Lamm und vom Hund und seinem Schatten). Bei den Eichen beschränkt er sich auf die allerallgemeinsten Merkmale des knorrigen Stammes und der gewundenen Aeste (siehe z. B. das Bildchen zu der Fabel von der Eiche und der Weide). Manchmal bleibt er überhaupt im Unbestimmbaren und Unbestimmten stecken. Da gibt er stattliche Bäume mit merkwürdig büschelförmigen Laubpartien; man würde vergeblich versuchen, irgend eine Baumart für diese seltsamen Exemplare haftbar zu machen. Der Künstler ist sich wahrscheinlich selbst nicht klar darüber gewesen, welche Baumart er zeichnen wollte (siehe hierzu die Bildchen zu den Fabeln von Schwan und Storch und von Eber und Fuchs). Gras und Schilf werden

ganz schematisch in kalligraphisch anmutenden Kurven gekennzeichnet. Die Terrainverhältnisse und der Himmel sind nur flüchtig angedeutet. — Will Winter einen Wald wiedergeben, so scheitert er völlig. Auf einem kleinen Blatte mit einer Wildsau nimmt sich der Fichtenwald aus, als sei er aus Bäumchen, die einer Kinder-Spielschachtel entnommen sind, zusammengestellt, — so steif stehen die Fichten nebeneinander und so schematisch ist ihre Gesamterscheinung behandelt. Die Radierung fehlt in Naglers Verzeichnis. — Etwas besser ist der Maler in der Schilderung des Waldes auf den drei Blättern, die Wildparks darstellen. (Nagler No. 5.) Besonders auf der Ansicht des Hechenkirchener Sauparks hat er die waldige Umgebung leidlich gut getroffen. Auf Grund dieser 1784 nach der Natur gemachten und Karl Theodor gewidmeten Radierungen wurde er Hofkupferstecher.

Das Höchste, was seine Landschaftskunst vermochte, bringen aber sechs Blätter mit Motiven von der bayrischen Hochebene (Nagler No. 7). Unter ihnen finden wir den Starnberger See zweimal. Einmal zeigt ihn Winter von Südosten aus. Den Vordergrund bildet eine Uferpartie, die links von einigen Laubbäumen, die an einem Bretterzaun stehen, und rechts von einem Fischer- oder Bauernhaus, über das sich schützend die Zweige eines hohen üppigen Baumes breiten, eingefaßt wird. Dieser ganze vordere Plan ist recht trocken und nüchtern, höchstens das Häuschen unter dem Baume ausgenommen, das eines gewissen Gefühls für Traulichkeit und für den malerischen Reiz der verwitterten Mauern nicht entbehrt. Dem See fehlt es an Tiefenausdehnung. Man hat nicht die Vorstellung, daß er in eine freie Weite sich hineinzieht. Das Wasser versucht der Künstler vergebens zur Wirkung zu bringen; von seinem Spiegelglanz oder gar erst von der Bewegung seiner Wellen ist nichts zu bemerken. Am jenseitigen Ufer, dessen Rand in seinem Verlauf nur sehr allgemein gezeichnet ist, liegt zwischen Bäumen Starnberg. Der Hügel mit dem Schloß, die Kirche, die Brücke die beide verbindet, und die bewaldeten Höhenrücken hinter dem Orte sind zu scharf und fest gegeben, sodaß ein eindruckvolles Zurücktreten der Ferne gegenüber dem Vordergrund bloß mangelhaft erreicht

wird. Infolgedessen geht dem Blatte die Raumwirkung ab. Die Beleuchtung bleibt vollkommen neutral. Kräftige, klare Licht- und Schatten-Gegensätze sind nicht vorhanden. Der Künstler hat sie nicht gesehen oder auch sich nicht getraut, sie energisch anzupacken und festzuhalten. Die Radierung bleibt dazu in einer unsicheren ängstlichen Strichelei befangen.

Nicht anders steht es mit der zweiten Ansicht des Sees. Sie ist von Norden her aufgenommen. Man erkennt, allerdings nur als ziemlich formlose kleine Masse, die Roseninsel im See. Hinten dehnt sich das Gebirge hin, und aus seiner Mitte erhebt sich deutlich die Zugspitze, die wegen ihres schroff abfallenden Westhanges ja nicht zu verfehlen ist. Obwohl Winter am linken Ufer im Vordergrund einige Bäume und vorn auf dem Wasser einen Kahn mit fischenden Männern anbringt, um dadurch Mittel- und Hintergrund zurückzudrängen, gewinnt er doch keine rechte Perspektive. Er geht eben den feinen Windungen und Verkürzungen der nach hinten laufenden Uferlinien nicht genau und verständnisvoll genug nach — man betrachte z. B. die empfindungslose Bogenlinie des Gestades zur Rechten —, weiß die Seefläche nicht zu bewältigen und wird in der Ferne wieder zu scharf. Ein schloßähnliches Gebäude am westlichen Ufer, das Schloß Ammerland vorstellen soll, hebt er unangebrachter Weise auffallend deutlich hervor, sodaß es viel zu nah erscheint. Abstufungen von helleren und dunkleren Tönen treten nur äußerst dürftig auf. Bei den hell gehaltenen Berggipfeln liegt so etwas wie ein schüchterner Versuch vor, die weißen Schneeflächen anzudeuten. Eine kleinliche unfreie Art der Behandlung ist auch diesem Blatte eigen. Es trägt die Jahreszahl 1785. Die vorher besprochene Seeansicht entstammt wohl dem gleichen Jahre.

Eine Radierung von demselben Querfolioformat, die einen Blick von der Hochebene auf das Gebirge darstellt, gibt jedenfalls die Gegend um den Kochelsee wieder. Vom vorderen Plan aus erstreckt sich eine weite Ebene nach rückwärts, die Felder, Bäume und Ortschaften beleben und in der links ein großes Gebäude mit Zwiebeltürmen, wahrscheinlich Kloster Benediktbeuern, sichtbar wird, während rechts hinten, dicht am Fuße der Berge, ein Seespiegel erkennbar ist. Wenn

wir in ihm den Kochelsee vermuten dürfen, so würde der Berg hinter ihm der Herzogstand sein. Aehnlichkeit hat der dargestellte Bergrücken fraglos mit dem genannten Voralpenberge. Ein Sattel, der zwischen ihm und der östlich aufragenden Höhe sich einsenkt, läßt auf den Paß der Kesselbergstraße und der hinter dem Passe emportauchende Gebirgszug auf das Karwendelgebirge schließen. Es müßte dann die eben erwähnte Erhebung östlich der Straße als der Jochberg und der weiter links auf der Radierung angegebene steil abstürzende Rücken als die Benediktenwand angenommen werden. Darüber, daß eine ganz bestimmte Gegend gemeint ist, kann kein Zweifel sein. Die schlecht eingehaltene Porträtähnlichkeit aber redet für die saloppe Behandlungsweise Winters auf alle Fälle eine deutliche Sprache. Er geht auf die Formen und Umrisse der Berge nicht genügend ein. Der Ebene mangelt eine übersichtliche Gliederung. Immerhin scheint ihm eine Ahnung davon aufzudämmern, wie schön und künstlerisch wie reizvoll ein unmittelbar an den Bergen sich hinziehendes Gelände sein kann.

Eine vierte Radierung hat eine Landschaft aus der Umgebung von Murnau zum Thema. Von den Wiesenhängen einer waldumgürteten Talsenkung aus genießt man eine Fernsicht auf die Hochebene und die angrenzenden Vorberge der Alpen.

Auch Schloß Grünwald im Isartal bei München hat unser Landschafter radiert. Es ist vom Ostufer des Flusses aus gesehen. Die Bäume im Vordergrunde weisen ein stark manieristisch gebildetes Blätterwerk auf. Als Größenmaßstab ist links ein Jäger mit zwei Gefährten angebracht. Die Tiefenwirkung des Tales hat der Künstler nicht recht herausbekommen, obwohl er, um die Distanz zwischen dem oberen Rande des Uferhanges und der Talsohle zu veranschaulichen, auf dem Flusse ein klein gezeichnetes Floß mit Schiffern hinfahren läßt. Wie bei den oben charakterisierten Seeansichten leidet er Schiffbruch, wenn er das Wasser schildern will. Die eng nebeneinander gelegten Parallelstriche bringen den gewünschten Eindruck der strömenden Fluten nicht hervor. Da, wo das Tal eine Biegung macht, versucht er die Spiegelung der am Uferrand wachsenden Buchen wiederzugeben. Viel Aufmerk-

samkeit hat er dem Himmel zugewendet. Allerdings ist der Himmelsraum gerade als Raum nicht glaubhaft ausgefallen. Es wird nicht der Eindruck erzeugt, daß der Himmel sich über der Landschaft nach allen Richtungen hin ausdehnt, sondern vielmehr der, daß er sich hinter ihr wie eine senkrechte Fläche aufrichtet. Indessen hat W. das mannigfaltige Geschiebe der Wolken liebevoll studiert. In den obersten Luftschichten schweben dunkel schattierte Wolken. Sie sollen offenbar so etwas wie einen malerischen Kontrast zu den hellen der unteren Regionen hervorrufen. Dieser erste Anlauf zu einer eingehenden Schilderung der Lüfte gewinnt bedeutend an Interesse, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie eminente Fortschritte die Münchener Landschaftsmalerei speziell auf diesem Gebiete späterhin zu verzeichnen hat. Die Schöpfungen Wilhelm von Kobells, Wagenbauers, Rottmanns und Schleichs markieren die wichtigsten Etappen dieses Fortschrittes, und die Verdienste der eben angeführten Künstler werden erst wirklich greifbar, wenn wir im Auge behalten, wie bescheiden noch die Leistungen ihres Vorgängers Winter sind. — Zügigkeit und Frische des Striches kennt unser Maler auf der Ansicht Grünwalds ebensowenig wie auf den übrigen radierten Landschaften. Nüchtern und kleinlich: diese beiden Worte gelten auch im vorliegenden Falle für den Gesamteindruck.

Den bisher besprochenen Radierungen sei schließlich der 1786 datierte Hirschgarten bei Nymphenburg wegen desselben Formates und derselben technischen Behandlung noch angereiht. Die Hauptsache sind da natürlich die zahlreichen Hirsche und Rehe, der waldige Hintergrund dagegen ist darum nicht etwa nachlässig ausgeführt. Dieses Blatt gehört offenbar mit den beiden Prospekten des Starnberger Sees und den Ansichten der Gegenden um den Kochelsee, bei Murnau und Grünwald zu einem geschlossenen Cyklus, denn Nagler nennt unter No. 7 seines Verzeichnisses der Winterschen Arbeiten eine Folge von sechs Radierungen mit «Ansichten des Starnberger Sees und des Hirschangers» vom Jahre 1786. —

Westenrieder läßt 1783 in seinem «Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern» Winter das größeste Lob widerfahren und schreibt in einem 1785 an Christian Felix Weise in Leipzig

gerichteten Brief über den Künstler: «. . . Dieser Mann besitzt außerordentliche Fähigkeiten, und in einem Land, wo die Künste mehr, als bei uns geachtet werden, würde er große Dinge hervorbringen.»[1] Heute findet sich wohl niemand mehr, der diesem wohlwollenden Urteil zustimmt, denn die Blätter Winters, insbesondere seine Landschaften, lassen sich ja selbst für einen nachsichtigen Betrachter primitiv genug an und vermögen nicht das Vertrauen einzuflößen, daß ihr Schöpfer Bedeutendes geleistet haben würde, wenn damals die künstlerischen Verhältnisse in München günstigere gewesen wären. Winters landschaftliche Arbeiten sind vielmehr ein schlagendes Beispiel dafür, wie gering und kleinlich der Natursinn der Epoche, der er angehört, meistens war. Die Mängel der Zeichnung, der Perspektive, und der Anlage von Licht und Schatten treten auf den ersten Blick zutage. Die Schilderung der Vegetation und die Charakteristik des tektonischen Baues von Ebenen, Hügeln und Bergen schreiten über flaue zaghafte Anfänge nicht hinaus. Allein alledem gegenüber muß die unleugbare entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser Radierungen um so mehr festgehalten werden. Sie besteht darin, daß hier heimische Motive zum Gegenstand einer künstlerischen Aufgabe gemacht werden. Westenrieder, der überhaupt ein empfängliches Auge für landschaftliche Schönheiten hatte, sprach es schon 1783 (in dem eben zitierten Jahrbuche) aus, daß die heimische Natur für den Maler eine Fülle von Motiven biete. «Wir haben,» sagt er, «die herrlichsten Gegenden, und so ganz romantische Landschaften in Bayern, daß ich versichert bin, die größten Künstler, wenn sie selbe gesehen hätten, würden sich freuen, ihr Talent hier zu üben, und ihre Werke, worin sie das Schönste der Natur sammeln, zu bereichern.» Er zweifelt nicht, daß dies noch geschehen werde, meint aber pessimistisch, es werde wohl erst ein Ausländer kommen müssen, um diese Schätze zu heben. Das bewahrheitete sich nun glücklicherweise nicht. Einst hatte zwar Claude Lorrain, einer alten Ueberlieferung zufolge, ein Schlößchen in dem unweit Münchens auf dem steil

[1] Vergl.: Abhandlungen der K. b. Akademie der Wissenschaften zu München, Bd. XVI. (1883).

abfallenden Ostufer der Isar gelegenen Harlaching bewohnt und die großartige Schönheit des Flußtales mit genialem Scharfblick bereits erkannt. Doch sein Aufenthalt blieb eine kurze Episode. Auch gestaltete er das Geschaute ja nicht zu Schilderungen bayrischer Landschaft, sondern verwendete es frei für seine ideal gehaltenen Kompositionen. Gerade den in Bayern angesessenen Künstlern war es vorbehalten, die heimische Natur zuerst darzustellen, und Winter war einer der frühesten unter ihnen. Eine oberflächliche manieristische Naturauffassung, wie sie dem verblühenden Rokoko eigentümlich ist, macht sich allerdings in seinen Schöpfungen auf Schritt und Tritt noch fühlbar. Allein neben diesem Manierismus ringt sich in ihnen zugleich jener einfache gesunde Realismus zum Lichte, der für die Münchener Landschaftskunst weiterhin so fruchtbar werden sollte. Das Schaffen unseres Künstlers ist ein leiser Vorklang von dem, was künftige Zeiten bringen, und verdient deshalb volle Beachtung. —

Von Winter bis zu dem nächsten für die Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei bedeutsamen Künstler, als den wir Ferdinand Kobell anzusehen haben, ist ein weiter Schritt. Kobell verfügte über eine viel größere Lebensfülle und schöpferische Kraft. Durch ihn recht eigentlich wird die Entwickelung der Landschaftskunst der Isarstadt in Fluß gebracht. —

FERDINAND KOBELL.

Ferdinand Kobell wurde am 7. Juni 1740 zu Mannheim geboren, wo sein Vater Balthasar Kollektor bei der Heidelberger geistlichen Administration war. Schon als Knabe zeigte er große Lust zum Zeichnen. Er nahm Kreide zur Hand und bedeckte Wände und Tische mit Bildern von Männern und Vögeln. Allmählich zog er alles, was er um sich sah, in den Kreis seiner ersten künstlerischen Versuche: Häuser entstanden, Wiesen, Hecken und Wälder, Hirten und Herden wurden eifrig nachgebildet. In den lateinischen Unterrichtsstunden erschienen Husaren und Ulanen auf den Blättern seines Arbeitsheftes; ja selbst die von dem gestrengen Herrn Präzeptor mit markanten Strichen am Rande gekennzeichneten Fehler nahmen die Gestalt von Soldaten an. Sein Vater aber wollte von einem späteren künstlerischen Beruf nichts wissen. Er schickte den Sohn zum juristischen Studium nach Heidelberg. Dort zeichnete der junge Kobell viel in der reizvollen Umgebung, und sie muß entschieden vom günstigsten Einfluß auf die Entwickelung seines Naturempfindens gewesen sein. 1760 wurde er als Sekretär an der kurfürstlichen Hofkammer angestellt. Der Vater wachte ängstlich darüber, daß der Sohn seinen künstlerischen Neigungen nicht etwa in einer für den Beruf nachteiligen Weise sich hingab und veranlaßte gute Freunde, Ferdinand möglichst viel Arbeit zuzuschieben, damit ihm keine Zeit zu zeichnerischer Betätigung bliebe. Allein schließlich bot sich dem Gequälten die Gelegenheit, einem hochherzigen vornehmen Manne seine heiße Liebe zur Kunst zu offenbaren und diesem

eines seiner Blätter vorzulegen. Es war ein Waldstück. «Majestätisch senkte die Fichte die Stachelsprosse herab, und ihr Wipfel nickte hoch über alles Gebüsch, richtig war Tag und Bewegung, der Gesichtskreis meisterhaft ausgedehnt, und doch geschlossen, die Figuren hatten Leben, Ausdruck und Anmut: ein Werk, in welchem Erfindung, Natur, Schöpfergeist hervorleuchteten.»[1] Der Gönner des jungen Künstlers überreichte die Komposition unter warmer Fürsprache dem Kurfürsten Karl Theodor, der nun Kobell nicht nur den Austritt aus dem Staatsdienst gestattete, sondern ihm auch ein Stipendium aussetzte. Frohen Herzens bezog Ferdinand 1762 die Mannheimer Akademie, die damals unter der Leitung des aus Gent berufenen Bildhauers Verschaffelt stand. Allzuviel mag er auf der Akademie nicht gelernt haben, denn gerade die Landschaftsmalerei, der er doch vor allem zugetan war, hatte an der Anstalt überhaupt keinen Vertreter. Ein neuer Lehrstuhl für diesen Zweig der Malerei war seit dem 1761 erfolgten Tode Brinckmanns nicht wieder errichtet worden. Vielleicht hatte dieser Umstand für unsern Maler sehr viel Gutes im Gefolge, da er nun erst recht auf das direkte Naturstudium hingelenkt wurde. In der Mannheimer Galerie erweckten die Niederländer sein ganz besonderes Interesse. Seine Studienzeit fand ihren Abschluß durch einen Aufenthalt in Paris, wohin er sich mit dem kurbayrischen Gesandten, dem Grafen Sickingen 1768 begab. Er blieb einundeinhalb Jahr dort und sah sich aufmerksam in den Staatssammlungen und in verschiedenen Künstlerateliers um. Auf seine Tätigkeit als Graphiker übte der in Paris lebende deutsche Kupferstecher Georg Wille (1715—1807) einen gewissen Einfluß aus. — Paris hatte damals die Führung im Kupferstiche inne. Unter den Pariser Stechern aber nahm Wille eine hochangesehene Stellung von europäischem Rufe ein. Er hatte sich durch seine meisterhaften Portraitstiche nach Gemälden Tocqués und Rigauds berühmt gemacht und stand zur Zeit in seiner vollsten Blüte. Freilich war es nur die virtuose Behandlung des äußeren Beiwerks, wie der Kleiderstoffe, des Pelzes, Schmuckes und metallischen Gerätes, was

[1] Westenrieder, Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit, 1780, I, S. 329.

seinen Stichen den Glanz verlieh. Eine wirklich empfindungsvolle Zeichnung und tiefere Beseelung fehlt seinen Arbeiten. Doch seine eminente Technik zog viele deutsche Stecher an. So gingen J. G. Preißler, J. M. Schmutzer, A. Zingg und andere bei ihm in die Lehre. F. E. Weirotter kam während seines Pariser Aufenthaltes mit ihm in Berührung, und J. F. Bause, der durch seine ausgezeichneten gestochenen Porträts der berümtesten Größen des gelehrten und dichterischen Deutschlands sich einen Namen erwarb, bat ihn brieflich um seinen Rat. Wille stach übrigens auch nach Bildern von Netscher, Mieris, Dou, Terborch und anderen Niederländern, und so wurde Kobell durch ihn wieder auf jene großen Naturalisten hingewiesen. Im Landschaftsfache aber, das Kobell in erster Linie am Herzen lag, leistete Wille nichts von Belang. Die kalte repäsentative Art der elegant und mit einer gewissen Verve arrangierten Porträts der Tocqué und Rigaud, sowie die Bilder der Niederländischen Kleinmeister, in denen die stoffliche Charakteristik vor der seelischen unbedingt den Vorzug behauptete, entsprachen Willes künstlerischem Naturell am meisten. Selbst Virtuose, fühlte er sich auch nur von virtuoser Kunst angezogen, von einer Kunst, bei der man geistige Tiefe nicht suchen darf. Ueberhaupt war er eigentlich nur fähig, Kunst aus zweiter Hand zu geben; der unmittelbaren Natur gegenüber versagte er. Wie sehr, das verdeutlichen seine landschaftlichen Versuche am einleuchtendsten. Es gelingt ihm durchaus nicht, die innige Schönheit einer schlichten Landschaft zu erfassen, wie es doch Kobell später so trefflich verstand. Wille wird unwahr und manieriert wie ein schlechter Theatermaler, wenn er Natureindrücke nachzubilden sucht. So blieb denn nichts, als ein gewisses technisches Geschick, was Kobell von dem Pariser Meister übernehmen konnte, und selbst in diesem Punkte wurde er keineswegs wesentlich in seiner Richtung bestimmt. Stand doch im Grunde die auf klare und scharfe Erzeugung des Striches und Herausbildung der plastischen Form ausgehende Technik Willes im prinzipiellen Gegensatz zu der von vorn herein weiche und malerische Tonwirkungen anstrebenden Nadelführung unseres Künstlers.

Nach seiner Rückkehr aus der Seinestadt wurde er kur-

fürstlicher Kabinettsmaler und bald danach Sekretär und Professor an der Akademie in Mannheim. Von 1779 an bekleidete er das Rektorat der Anstalt. — Sophie La Roche, die bekannte Schriftstellerin, erzählt im zehnten ihrer «Briefe über Mannheim» (1791) von dem häuslichen Glück Kobells und seinem liebenswürdigen lauteren Ckarakter.

Nachdem sie erwähnt hat, daß Kobell und ihr Gemahl aufrichtige und vertraute Freunde seien, da sich beide infolge ihres offenen und heiteren Wesens aufs beste verstünden, fährt sie (S. 132ff) fort: « . . . . Sie können nicht glauben, wie einem jeden wohlgesinnten Menschenkind — in Kobells Haus so wohl ist. Seine Physiognomie und sein Betragen, geben sogleich den Gedanken ein, daß ihn die Natur selbst zu ihrem Maler bestimmen mußte. Er zeigt sich wie eine offene fruchtbare Landschaft — voll schöner Anhöhen und Felder, mit einem so lebhaft durchströmenden Fluß, der vor dem Auge des edlen gefühlvollen Menschen verbreitet ist: — bey jedem Schritt den man den Hügel aufwärts geht, vermehrt sich die Anmuth und der Reichthum der Gegend. Ebenso ist es mit Kobells Unterredung, je weiter et geht, je mehr Kenntniß seines Geists — je mehr Güte seines Herzens wird sichtbar; besonders wenn man ihn mit seiner schätzbaren Gattin und seinen Kindern sieht, in welchen der Charakter, und die Verdienste der Eltern, in starken einzelen Zügen, und auch in lieber Mischung erscheint.» Sie schildert dann die begabten Kinder des Künstlers und ein junges Mädchen, das in seinem Hause weilt, um im Landschaftsmalen sich auszubilden, und berichtet weiterhin: «Ich saß eine zeitlang neben der Staffeley dieses Künstlers, und sah ihn ganz eigentlich die Blätter eines schönen Birkenbaumes erschaffen; denn sie entfalteten und vermehrten sich jede Minute unter seiner Hand, wie unter den Fingern des Frühlings; am Ende dünkte mich ihre leichte Bewegung sichtbar zu seyn, das Auge und der Pinsel dieses Mannes sind ihrer schöpferischen Kräfte auch so gewiß, daß er neben dem malen, von jedem anderen Gegenstand philosophisch und geschmackvoll spricht. Es war ein sehr glücklicher Tag, an welchem ich so viel herzliches moralisches Gute, so viel Talent und Kenntniß in einer Familie meiner Freunde vereint fand.»

Die Verfasserin bewundert, mit wie «einfachen Materialien» ein Maler ein köstliches Landschaftsbild zu schaffen vermöge. Auch Kobell sei darin groß, und er wisse «auf einem oft nur einige Zoll großen Raum, in wenigen Tagen eine viele Meilen weit ausgedehnte Landschaft» erstehen zu lassen. Mit dieser letzten Bemerkung fixiert die La Roche einen ungemein charakteristischen Zug von Kobells Kunst, denn seine Werke, besonders seine Radierungen, haben in der Tat ein nur kleines Format, geben innerhalb dieser bescheidenen Grenzen aber oft Landschaften, die sich in weite Fernen erstrecken. — Auch in Westenrieders «Bayrischen Beyträgen zur schönen und nützlichen Litteratur» (Jahrgang 1779, II. Band, S. 766 ff.) wird die edle Menschlichkeit unseres Landschaftsmalers gerühmt. Er wird als ein «Herz und Seele auf Stirn und in Augen darzeigender», offener und bescheidener Mann bezeichnet.

1793 siedelte er mit seiner Familie wegen der Kriegsgefahr durch die Franzosen von Mannheim nach München über, wohin der Kurfürst mit seinem Hofe sich schon im Jahre 1778 begeben hatte. Kobell starb daselbst am 1. Februar 1799. Gute, den Künstler darstellende Porträts befinden sich in der Schleißheimer Galerie (No. 418, von unbekannter Hand) und im Besitz seines Nachkommen, des Herrn Generalmajors Friedrich von Kobell (gemalt von J. Hauber) in München.

Pecht sagt in seiner Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert (1888, S. 19) von Ferdinand Kobell und seinem Bruder Franz Kobell: «Sie gehören beide durchaus den Nachahmern an, imitieren Claude, Berchem, Ruysdael, bringen aber Eigenes nicht.» — Diese Behauptung ist, was Ferdinand Kobell anlangt, mit großer Vorsicht aufzunehmen. Am ehesten mag der Satz Pechts noch für die Gemälde des Künstlers gelten.

Eines davon ziert das herzogliche Schloß zu Tegernsee. Auf dem sorgfältig gemalten Stück ist leider keine Jahreszahl sichtbar. Ein breiter Weg führt an einem rechts aufragenden Eichenwald vorüber schräg nach links in eine hügelige, teilweise mit Buschwerk bewachsene Ebene hinaus. Ehe er in diese eintritt, schiebt sich im Mittelgrund von links ein Stückchen Eichenwald vor. Rechts vorn am Weg nahe einer besonders dicken mit Schlinggewächs umrankten Eiche lagern Männer und

Frauen in bunter Kleidung — vielleicht Zigeuner — um ein Feuer. Zwei Reiter kommen nach vorn. Der vordere von ihnen, der einen roten Rock trägt und auf einem weißen Pferd sitzt, reicht einem Mann, der ihn anbettelt, Geld. Auch dem anderen Reiter folgt ein Bettler. Die Staffage der weiter zurück gelegenen Strecke des Weges bilden ein Mann zu Roß, den ein Fußgänger begleitet, und ein eben in die Ebene hineinstrebender Wanderer. Rechts im Walde endlich sitzt ein rot gekleideter Mann auf einem liegenden Baumstamm. Diese große Zahl von belebenden Figuren ist typisch für Kobell. Er bringt reichliche Staffage auf seinen Gemälden sowohl, als auf seinen Radierungen an und steht darin den niederländischen Landschaftern nahe, die es auch sehr lieben, über ihre Bilder Reiter, Wanderer, Bauern, Hirten usw. in Fülle auszustreuen. Bei ihnen wie bei Kobell gewahrt man zunächst nur einige Figuren; sieht man aber näher zu, so taucht bald da, bald dort noch eine auf. Und indem so der Blick von einer zur anderen gleitet, ist es, als dehne sich die Landschaft zusehends aus. Wir empfinden nun erst ganz ihre räumliche Weite. So sind die Figuren nicht nur Füllstücke oder amüsante genreartige Beigaben, sondern vor allem auch ein wohlberechnetes Mittel, um eine klare Raumvorstellung beim Beschauer zu wecken. Damit ist jedoch bei dem vorliegenden Bilde Kobells ihre Aufgabe noch nicht erschöpft. Er weiß sie auch im koloristischen Sinne sehr geschickt zu verwenden. Und auch hier hat er von den Niederländern gelernt. Wer erinnert sich nicht vor dem weißen Pferde des Reiters, das von dem saftigen Braun des überschatteten Weges leuchtend sich abhebt, des wirkungsvollen Kunstgriffes, mit dem Wouwermann das silberweiße Fell seiner Schimmel auf die Folie einer dunkel gehaltenen Umgebung setzt?! Der sattrote Rock des Reiters und die farbigen Kleider der um das Feuer liegenden Männer und Weiber sorgen dafür, daß das blanke Weiß des Pferdes nicht aus dem Ganzen herausfällt und das nötige koloristische Gegengewicht erhält, denn im übrigen ist das Bild in dunkle Töne von nur verhaltener Leuchtkraft getaucht. So zeigen der Weg — da, wo die Ebene beginnt — und der Eichenwald tiefe braune und blaugrüne Farben. Sehr reizvoll ist, wie unter den knorrigen,

von bräunlichem Dämmer umwobenen Stämmen die rote Kleidung des dort sitzenden Mannes aufschimmert. Kleine Stückchen des Himmels lugen zwischen den Bäumen herein. Die hügelige Ferne ist zu einem zarten hellen Blaugrün aufgelichtet. Der Himmel deutet auf die Abendzeit: der Widerschein der (nicht sichtbaren) sinkenden Sonne verleiht den Wolken einen hellgelben Glanz. Sie stehen vor einem lichtblauen Himmel . . . Das Bild hat die dunkle Farbengebung der alten Meister. Die markige Art der formalen Durchbildung aber ist Kobells Eigentum. Die zähe sehnige Kraft der Eichbäume entsprach so recht seinem festen männlichen Sinn, und er hat diese Kraft denn auch wirksam zum Ausdruck gebracht. Bei der von einem Klettergewächs umgrünten Eiche rechts im Vordergrund hat er hingegen sich zu sehr in zeichnerische Einzelheiten eingelassen. Der im Großen disponierende malerische Sinn, den er sonst im Bilde bewährt, verläßt ihn da. Stamm und Aeste geraten ihm scharf und trocken, und das detaillierte Blätterwerk, dem er eine seltsam hellgrüne Färbung gegeben, wirkt blechern. Für den feinen Takt seines malerischen Empfindens spricht es übrigens, daß er in der Wiedergabe des am Fuße dieser Eiche entzündeten Feuers jeden billigen Effekt vermeidet; er mildert den roten Schein der Flamme sichtlich. Wenn man will, kann man auch darin eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den Niederländern erblicken, denn so mancher von ihnen läßt eine Gelegenheit, die wie hier die Schilderung von Beleuchtungseffekten nahelegt, nicht ungenützt vorübergehen. Trotz des unverkennbar Persönlichen nun, was in der Darstellung des Waldes bemerkbar ist, mischt sich da ein Hauch ruysdaelschen Geistes ein. — Auch die beiden kleinen, leider undatierten Landschaften, die aus der einstigen Mannheimer kurfürstlichen Galerie in die Schleißheimer Sammlung (No. 402 u. 403) übergeführt wurden, lassen von ferne an Ruysdael denken. Sie stellen ebene Gegenden mit kräftig entwickelten Baumgruppen dar. Das bläulich-grüne Kolorit der Baumwipfel und eine leichte Schwermut in der Stimmung gemahnen an den genialen Holländer. Zart und intim sind die Fernblicke auf den als Gegenstücke gedachten Bildchen. — Von den in der Augsburger Galerie aufbewahrten Bildern Kobells klingt die «waldige

Gegend mit Eichengruppe bei Sonnenuntergang» (No. 251) an Ruysdael an. Wir haben da jenen Landschaftscharakter vor uns, wie ihn unser Künstler so liebte: ebenes, stellenweise sanft gewelltes Land mit Wasserläufen, Wiesen, gewundenen Wegen, Gruppen mächtiger alter Bäume, irgendwo in lauschigem Grün versteckt ein strohbedecktes Bauernhaus und darüber dann ein freier hoher Himmel mit wechselnden Wolkenbildungen. Namentlich die Eichen vorn in der Mitte mit den von Stürmen zurückgebogenen Aesten und der goldgelb angeleuchtete Abendhimmel mit seinen nach rechts hinwegziehenden Wolkenmassen sind es, die uns ruysdaelsche Stimmungen ins Gedächtnis rufen. Ganz Kobell dagegen und köstlich warm und innig empfunden ist der Blick links über die Wiesen und auf die fernen schönen Bäume, deren Laub tief an den Stämmen hinabreicht. Die braunen und schwärzlichgrünen Töne der Landschaft bekommen durch das Rot der Jacke eines Reiters, der auf weißem Pferd der Ferne zureitet, eine pikante Belebung. Dieses Rot wird von den letzten Strahlen der Spätsommersonne getroffen und glüht nun wie ein rotes Flämmchen. — Auf einem zweiten Augsburger Bildchen (No. 248) hat er wiederum mit dem Rot im Rocke einer Staffagefigur, und zwar ist es wieder ein Reiter auf einem Schimmel, der farbigen Haltung des Ganzen die lebhafteste Note eingefügt. Mehr indessen als das sonst etwas trübe mehlig-graue Kolorit interessiert an diesem Werke die satte groß empfundene Stimmung. Ueber dem bachdurchströmten, zu beiden Seiten von dichtstehenden Laubbäumen eingefaßten Weidegrund nämlich, an dem der Reiter vorüberlenkt, steigt ein Gewitter empor. Zu einer einzigen riesigen Masse zusammengeballt, wachsen die Wolken unheildrohend an dem bleifarbenen Himmel herauf. Sie erhalten von der Seite etwas Licht, sodaß ihre Ränder in einem gespenstischen grellen Weiß erglänzen. Auch das Fell der Schafe unten auf der Wiese leuchtet fahl. Und links vorn ragt, die düstere Stimmung noch verstärkend, neben einem scharfkantigen Felsblock ein alter wetterzerzauster Baum in den dunklen Himmel . . . Das breitgemalte Bild ist links unten mit der Jahreszahl 1781 bezeichnet. — Das Pendant dazu bildet eine Abendlandschaft von gleichem kleinen Querformat

in derselben Sammlung (No. 249). Die Malweise ist genau die des vorigen Stückes: breit aufgetragene, etwas trübe, trockene und mehlige Farben, unter denen schwärzlich-graue und braune Töne vorherrschen. Für die Entstehungszeit dürfen wir daher wohl das gleiche Jahr annehmen. In einem waldigen Gebirge weidet auf hügeligem Wiesengelände im Schein der Abendsonne eine Herde. Vorn am Wege spielen zwei Hirten mit ihrem Hunde. Groß und glühend steht die Sonnenscheibe dicht über den fernen tiefbeschatteten Bergwänden. Sie wirft breite Strahlenbahnen schräg über die Landschaft und zum Himmel auf. Dort erhebt sich gleich einem Brückensteg ein Wolkenzug von links unten und steigt, oberhalb der Sonne hinweg, nach rechts oben. Die Wolken kontrastieren durch ihre dunkle Tönung effektvoll mit der funkelnden Sonne. Kobell versucht sich also keck mit dem Lichtproblem und dazu in ganz selbständiger Weise. Lorrain, der große Verherrlicher des Abendlichtes, kann als vorbildlich hier nicht angerufen werden: Er rückt die Sonne gewöhnlich weit in den Hintergrund und mildert ihren Schein durch die feinen Dunstschleier der Atmosphäre. Kobell aber bemißt den Abstand von der Sonne bedeutend kürzer, sodaß wir aus ziemlicher Nähe geradewegs in sie hineinblicken, und unternimmt es, die ganze ungeschwächte Intensität ihres Glanzes zu schildern. Allerdings ist seine Darstellung des Lichtes etwas naiv und primitiv ausgefallen. Er spitzt den Effekt zu graß zu, als daß er noch wirklich künstlerisch genannt werden dürfte. Doch ist sein Versuch historisch außerordentlich beachtenswert, eben weil er von allem Eklektizismus sich freihält und einen Weg zu öffnen strebt, auf dem man über Lorrain, der in der Wiedergabe des Lichtes noch für so manchen deutschen Landschafter n a c h Kobell maßgebend war, hinauskommen könnte. Wir werden sehen, daß die Münchener Landschafter das Problem wieder und wieder streifen. Lösen sollten es die Realisten, die wir hier behandeln und von denen Kobell es als Erster in Angriff nahm, freilich noch nicht. Die vereinzelten Anregungen, die sie in dieser Richtung gaben, waren aber immerhin schon von Wert. Von niederländischer Einwirkung ist in den beiden oben gewürdigten Gegenstücken nur mittelbar etwas zu verspüren. Die beiden letzten Augsburger Landschaften Kobells,

die hier noch zu besprechen bleiben, haben wieder mehr davon. Als der Künstler die frische kleine Waldlandschaft aus den Vorbergen eines Gebirges schuf (No. 252), erwachten, wohl ihm selbst unbewußt, Erinnerungen an Gebirgslandschaften von Everdingen in ihm. In einem Waldgrund sitzt unter einer Eiche ein Hirt in blauer Jacke und bewacht seine Herde, die an einem zwischen Felsen hervorschießenden Bache weidet. Trotz der sehr beschränkten Malfläche — sie mißt 0,24 m in der Höhe und 0,21 m in der Breite — hat Kobell eine kleinliche Miniaturmalerei glücklich umgangen, ja, er führt den Pinsel sogar etwas zu breit und flüchtig. Das kräftige Grün im Mittelplan, wo Wipfel an Wipfel sich drängt, und die zart angedeuteten Berghänge in der silbernen Ferne enthüllen erst bei längerer Betrachtung der anspruchslosen Schöpfung ihren schlichten Reiz. — «Das Gehöft zwischen zwei Gewässern» (No. 250) endlich ist ein Werk, das ohne die niederländische Kunst, so kaum ausgefallen wäre, wie es jetzt vor uns steht. Freilich wird man sich hier weniger auf einen bestimmten alten Meister, dem greifbare Einzelheiten nachgebildet wären, als auf den Geist der niederländischen Kunst überhaupt beziehen können. Die Tafel ist sehr sorgfältig gemalt. Weder bei der Schilderung des spiegelklaren Wassers im Vordergrund, noch des Hofes mit seinem hohen braunen Dach und den ihn eng umschließenden Laubbäumen auf dem Hügel droben, noch der lichtgrauen Ferne mit ihrem Bergzug, noch des bewölkten Himmels hat das Interesse des Malers irgendwie nachgelassen. Auf dem Wege, der über einen Damm zwischen den Gewässern nach dem Bauernhaus hinüberführt, bewegen sich mehrere Staffagefiguren. Auch der von Kobell so gerne angebrachte Reiter in rotem Rock auf weißem Pferde fehlt nicht. Ein gleichmäßiges Tageslicht liegt über die anmutige Landschaft gebreitet. — Wesentlich selbständigeren Charakter besitzt die aus dem Jahre 1785 stammende italienische Landschaft der Schleißheimer Galerie (No. 401), und es wird sich für sie unter den von Pecht genannten Niederländern schwerlich ein vorbildlicher Meister finden lassen. Man blickt in ein weites Tal, das von einem Flusse durchströmt wird, der vorn einen Fall bildet. Rechts im Vorder-

grund eine Felswand, vor der eine Hirtenfamilie mit Herde zu sehen ist. Jenseits des Flusses, mehr in der Bildtiefe, Höhenzüge mit Gebüsch und Landhäusern. Italien ist hier ganz mit den Augen des scharf charakterisierenden Nordländers gesehen, und man kann höchstens insofern von niederländischer Einwirkung reden, als Kobell ein gleich persönliches Verhältnis zum Süden eingegangen ist, wie die Holländer. Das breit hingesetzte Gelbbraun der Felsblöcke rechts vorn und das feine Grau der Ferne ist originales Produkt seiner Palette. Dem Lichte gegenüber bleibt hier der Künstler merkwürdig indifferent, ganz im Gegensatz zu den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts, die ihre südlichen Landschaften in ein warmes goldenes Licht tauchen. Bei Kobell würde man eher auf einen nordischen als auf einen südlichen Himmel schließen. — Das vollendetste unter den Schleißheimer Gemälden ist wohl die R h e i n g e g e n d von 1788 (No. 404). Links vorn das eine Flußufer, an dem eine Landungsstelle für Kähne, von mehreren Staffagefiguren belebt, sich befindet. Zwischen einem dicht am Wasser stehenden Hause und hohen Laubbäumen zieht sich eine Straße, leicht ansteigend, nach hinten. Rechts der Fluß mit Kähnen auf dem ruhigen Wasser, das die Wolken des abendlichen Himmels spiegelt. Am jenseitigen Ufer, das stark in den Mittel- und Hintergrund zurücktritt, Waldungen, ein Schloß und niedere Höhenzüge, welche die Biegung des Flusses begleiten. Links gewahrt man am Himmel das Goldgelb der schon tiefstehenden Sonne. Diese selbst ist nicht sichtbar, da sie durch das vorher erwähnte Haus am näher gelegenen Ufer verdeckt wird. Ueber der Landschaft liegt der milde Lichtglanz, wie er an linden Sommerabenden auftritt und die Farben vor dem Scheiden der Sonne noch einmal in aller Sattheit und Wärme aufleben läßt. Der Vordergrund zeigt viel volles Braun und entschiedene Farben in der Kleidung der Staffagefiguren. Die ganze linke Uferpartie setzt sich in groß zusammengehaltener Silhouette wirkungsvoll gegen die rückwärts sich ausbreitenden Pläne ab. Koloristisch sehr hübsch ist die Spiegelung der weißen Himmelswolken in dem zartblauen Wasser. Die Ferne dagegen erscheint in ihrem matten Graugrün etwas schwächlich. Immerhin erkennt man auch da die liebevoll

durchbildende Hand. Und so ist kein Teil des Bildes ohne tieferes Empfinden gemalt. Zwar gibt sich das Stimmungsmoment noch ganz gehalten und nur dem feineren Fühlen bemerkbar. Allein es ist zweifellos vorhanden, und man wird dieses Werk nicht ohne Recht als einen Vorklang der später in der Münchener Landschaftsmalerei so froh aufblühenden Stimmungslandschaft ansehen dürfen. Mit einer Schöpfung von so eindringlichem und andachtsvollem Naturgefühl ragt Kobell über die meisten seiner nächsten deutschen Zeitgenossen hinaus. Auch mußte der schlichte Realismus solcher Bilder einen höchst segensreichen Einfluß auf den Fortgang der Entwickelung ausüben. —

Am offensichtlichsten wird Kobells Verhältnis zur Natur aber nicht in seinen Oelbildern, sondern in seinen graphischen Arbeiten. Der Weg, auf dem die Vollendung des eine eingehende farbige Durchbildung erfordernden Gemäldes erreicht wird, ist ja ein bedeutend längerer, als der, auf dem eine skizzenhaft gehaltene Handzeichnung oder eine auf die andeutende Linie angewiesene Radierung sich entwickelt. Es können also bei der Entstehung eines Gemäldes leichter äußere Einwirkungen hinzutreten, während bei dem schnelleren Zustandekommen eines graphischen Werkes dieses selbst in unmittelbarerem Kontakt mit dem Schaffenden bleibt und die Einflüsse fremder Vorbilder viel weniger Gelegenheit haben, Platz zu greifen.

Was nun die Handzeichnungen des Künstlers, von denen eine Anzahl im Münchener Kupferstichkabinett aufbewahrt werden, anlangt, so lebt allerdings auch in ihnen die niederländische Tradition fort, doch eben nur die Tradition. Zunächst fällt auf, daß eine Verwandtschaft der Motive vorhanden ist. Wie bei den Niederländern, so auch bei ihm eine große Vorliebe für schlichte Dorfpartien und Wasserfälle. (Vergl. hierzu das «à Rheinhöller» bezeichnete Blatt und den an Everdingen erinnernden Wasserfall im Münchener Kupferstichkabinett.) Und die Staffagefiguren sehen oft aus, als seien sie aus Stichen der alten Meister herübergenommen. Allein bei näherer Prüfung ergiebt sich, daß die Mehrzahl seiner Zeichnungen ganz anders gefühlt ist, als die Naturstudien der Niederländer es sind. Es lebt in ihnen das Naturideal des achtzehnten Jahrhunderts, in

dem die Schäferdichtung in Deutschland noch blühte und ein Geßner mit seinen leicht sentimentalen Radierungen die gebildete Welt rührte, fort. So konnte Westenrieder bei seinen Betrachtungen über Kobells radierte Landschaften mit einem gewissen Rechte ausrufen: «Wer so die Natur trifft, ist Geßner für Herz und für Augen.»[1] Der urwüchsige Realismus der Niederländer ist bei unserm Maler nur mit starker Einschränkung zu finden und wird häufig genug durch eine feinfühlig-idyllische Naturauffassung ersetzt. Recht charakteristisch hierfür sind die Handzeichnungen, die Einsiedler in abgelegenen waldigen Gegenden darstellen und von denen das Münchener Kupferstichkabinett aus dem Anfang der achtziger Jahre einige besitzt. So erblicken wir auf einem Blatt von 1780 einen Einsiedler, der, vor einer Felsenhöhle auf einem grasbewachsenen Hügel nach vorn gelagert, eifrig in einem Buche liest. Vor ihm liegen Pilgerstab und Wassergefäß. Links wuchert üppiges Laubgehölz, rechts tut sich ein schmaler Fernblick auf. Eine andere in Tusche ausgeführte Zeichnung, 1783 datiert und sehr sorgfältig behandelt, zeigt links im Vordergrund unter einer aus vier Stämmen und einem flachen Strohdach gefügten Hütte wiederum einen Einsiedler, der, die Hand über den Augen, in die Ferne hinausblickt. Dort stehen auf anmutiger buschbewachsener Höhe schloßähnliche Gebäude in südlichem Charakter. Die Ferne ist zart und licht gestimmt, während gegen sie die Hütte, der Einsiedler und eine rechts von ihm sich auftürmende, von Eichen überschattete Felswand dunkel mit kräftigen Pinselstrichen abgesetzt sind. Auch ein Lou hat Einsiedler gern dargestellt. Doch er empfindet bei dem gleichen Thema wesentlich anders. Ihm ist es vor allem darum zu tun, den feinen malerischen Reiz, den ein Greisenkopf und allerlei effektvoll aufgebaute Dinge, wie alte Bücher, strohgeflochtene Körbe und metallene Laternen im Halbdunkel haben können, wiederzugeben. Seine Einsiedler leben unter phantastischen Gewölben, die an sich architektonisch unmöglich und nur dazu da sind, um die dämmerige Beleuchtung von Innenräumen hervorzubringen. Eine Umgebung, die

[1] Bayr. Beiträge zur schönen u. nützl. Litteratur, 1781, Bd. I, S. 157 ff.

wirklich den urwüchsigen Charakter freier Natur hat, gibt er diesen Alten nicht. Er bringt zwar im Vordergrund gern einen knorrigen verdorrten Baumstamm und etwa noch Gras und Kräuter an. Das aber sind nur äußerliche Zutaten. Auch fragt man sich, was Bäume unter Gewölbearchitekturen sollen. Kurzum, die ganze Situation in Dous Einsiedlerbildern ist eine um gewisser artistischer Effekte willen künstlich gestellte. Kobell dagegen bleibt ganz schlicht. Er wählt für seine Eremiten Motive aus der freien Natur und läßt allen Atelierkram beiseite. Ihm liegt daran, seine Einsiedler in der denkbar engsten Berührung mit ihrer landschaftlichen Umgebung zu zeigen, in der sie, stillem Behagen oder innigem Gebete hingegeben, ihre Tage verbringen. Das war so recht im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts: Rousseau predigte mit flammenden Worten die Abkehr von jeder Ueberkultur und pries die ländliche Einfalt und Schlichtheit. Naturandacht und Anbetung Gottes verschmolzen bei ihm in eins. Er suchte die Einsamkeit, lebte zwei Monate auf einer Insel des Bieler Sees, bewohnte eine Zeit lang ein der Frau von Epinay gehöriges Landhaus, l'Erémitage genannt, das am Saume des Waldes von Montmorency lag und in dem er die «Neue Heloise» schrieb, hielt sich vier Jahre im Parke von Mont Louis bei Montmorency auf und sah dem Ende seines Lebens im Parke von Ermenonville entgegen. Goethe schilderte seinen Werther im vertrautesten Umgang mit der Natur, die wie ein Echo auf alle Stimmungen des Helden «symphathetisch» antwortete. Bald gab es kaum einen ausgedehnteren Park, in welchem nicht eine Einsiedelei lag, die aus rohem Stein oder Lehm und dürftig zugehauenen Balken und Brettern erbaut und mit einem Strohdach versehen war. Ein Gebetsglöcklein fehlte gewöhnlich auch nicht. So konnte man, von ernsten Bäumen umrauscht, in dämmerigem Raume wieder in die Zeit sich zurückträumen, «da die fromme Einfalt die Welt verließ, um den Himmel in der Wüste zu finden» (Hirschfeld) und allerlei sanften und melancholischen Empfindungen ungestört nachhängen. Hirschfeld beschrieb im dritten Band seiner Theorie der Gartenkunst eingehend, wie man solche Eremitagen in abseits gelegenen Parkwinkeln am wirksamsten errichten konnte und gab in Stichen eine Reihe

von Musterbeispielen dafür bei. — Kobells Einsiedlerlandschaften gingen aus demselben heißen Naturverlangen hervor. Sie halten sich aber in den Grenzen der behaglichen Idylle. Das allgemein gewordene Zeitübel der Sentimentalität hat sie nicht erfaßt. Sie sind nicht krankhaft empfindsam wie die leidenschaftlichen Naturdeklamationen bei Rousseau und Goethe. Auch ist unser Künstler Epiker, während bei jenen die Lyrik vorwaltet. — Wie er selbst aus dem unscheinbarsten Winkel das idyllische Moment klar herauszuheben verstand, beweist besonders augenfällig ein zierliches, ebenfalls in der Münchener graph. Sammlung befindliches Blättchen. Mit frischen leichten Strichen hat er da ein traulich von Hausgiebeln umschlossenes Gärtchen dargestellt, in dem neben einem Laubengang eine Kegelbahn herläuft. Die kleine Zeichnung ist mit dem abgekürzten Worte Heidelberg — «à Hdlberg» — bezeichnet. Sollte sie noch aus seiner da verlebten Studienzeit stammen? Doch dagegen spricht die flotte sichere Behandlung. Eine Zahl hat Kobell nicht beigefügt. — Einen größeren Blick ins Freie läßt er uns auf den beiden 1783 datierten und in der gleichen Sammlung aufbewahrten und mit Sepia und Tusche gearbeiteten Flußlandschaften tun. Der Grundakkord auch dieser Blätter ist der der heiteren Idylle. Das große Format der Blätter ist der Art Kobells nicht eben günstig. Es wird da doch sichtbar, daß seine Baumschlagbehandlung oft recht allgemein und etwas fest ist und daß die großen Flächen eines fließenden Wassers ihm nicht lebendig gelingen wollen. Ein kleineres Format läßt derartige Mängel weit weniger bemerklich werden. Dafür, daß ihm auch vollere Stimmungen nicht fremd waren, seien noch zwei Zeichnungen aus dem Besitz des Münchener Kabinettes angeführt. Die eine, undatiert, schildert eine düstere Bachlandschaft mit einer Eiche, die der Mond in ihrer Silhouette kräftig hervortreten läßt. Bedeutender ist die andere Landschaft. An einem Kornfeld und an Laubbäumen vorbei, führt ein Weg bildeinwärts. Schwere Gewitterwolken jagen über den Himmel. Das Korn wallt im Wind, die Bäume biegen sich unter seinen Stößen, fahles Licht fällt von links her ein und beleuchtet den Mittelgrund und ein fernes Dorf. Alles ist in dieser tonig gehaltenen Zeichnung voll Bewegung und Leben.

Man kann sie, wie das abendliche Rheinbild in Schleißheim und den Sonnenuntergang in der Augsburger Galerie, zu den Vorläufern der deutschen Stimmungslandschaft rechnen.

Bei aller Naturfrische nun, die für die meisten Kobellschen Handzeichnungen charakteristisch ist, darf doch nicht vergessen werden, daß sie meistens nicht direkt vor dem betreffenden Motiv entstanden sind. Einmal wurde das Studium nach der Natur damals noch nicht so intensiv gepflegt, wie wir es bald nachher bei Kobells Münchener Nachfolgern antreffen, und dann arbeitete er nach seiner Pariser Reise, wie uns zuverlässige Nachrichten versichern, frei aus dem Gedächtnis. Nur Einzelheiten nach Pflanzen und Felsen, die er für die Vordergründe seiner Gemälde nötig hatte, fertigte er noch an. Im übrigen verließ er sich auf sein scharfes Auge und die Erinnerung an das, was er auf Spaziergängen und Reisen gesehen. Stengel sagt in der Einleitung (S. XII) seines Kataloges der Radierungen Kobells: «Il quittoit rarement la ville, et difficilement on pouvoit l'engager à faire des excursions. A la campagne il admiroit, il étudoit les beautés de la nature sans en prendre des copies qui eludoient toujours, comme il disoit, les attentats de l'art, en les laissant infiniment au dessous de la vérité.» Nur so auch konnte er ja der Natur gegenüber zu wirklicher schöpferischer Freiheit gelangen. Sein durch fortwährende Uebung wohlgeschultes Gedächtnis behielt nur die dem Künstler wesentlichen Faktoren eines Natureindruckes und ließ alles Detail, das die Gesamtwirkung hätte beeinträchtigen können, beiseite. Erst nachdem diese rein geistige Arbeit der Ausscheidung des Nebensächlichen und der Konzentrierung des im Angesicht der Natur Gewonnenen auf wenige Hauptformen vollzogen war und ihm das, was er darstellen wollte, völlig klar vor dem inneren Auge stand, ging er an die Arbeit. Er ist in diesem Punkte späteren bedeutenden Münchener Landschaftern wie Spitzweg und Schleich merkwürdig verwandt. So kommt es denn auch, daß schon seine Zeichnungen oftmals bildlich in sich vollkommen abgerundet sind; sie könnten ohne weiteres in Gemälde umgewandelt werden. Sie würden diesen Charakter nicht an sich tragen, wenn ihrer Festlegung auf dem Papier nicht der eben angedeutete geistige Abklärungsprozeß vorangegangen wäre.

Die gleiche Eigentümlichkeit, und zwar in noch höherem Grade, zeichnet seine Radierungen aus, und damit gelangen wir zu dem Gebiet, auf dem Kobell recht eigentlich Meister ist.

Nur zwei seiner deutschen Zeitgenossen kommen ihm da annähernd gleich. Der eine ist C. W. E. M. Dietrich (1712—74). Kobell hat von seinen feinen Blättchen zweifellos viel gelernt. Der andere ist der leider so jung verstorbene J. Ch. Erhardt (1795—1822), dessen jugendfrische originale Radierungen zu den besten Landschaften deutscher Kunst um die Jahrhundertwende gehören. F. E. Weirotter (1730—71), der wie Kobell in Paris mit Wille in Berührung kam, ist wesentlich flauer in der Behandlung als unser Künstler und steht noch unmittelbar unter niederländischer Einwirkung. Von der geringeren Bedeutung J. G. Winters ist oben die Rede gewesen. Der nüchterne Ph. Hackert (1737—1807) kann neben Kobell auch kaum in Frage kommen. Und J. Ch. Reinhardts (1761—1847) Blätter lassen die Natürlichkeit, Anmut und geistvolle Freiheit von Kobells Schöpfungen vermissen, wenn auch die edle herbe Strenge und der hohe, fast pathetische künstlerische Ernst der Radierungen des römischen Malers keineswegs abgeleugnet werden sollen. Jene Epoche war ja für Deutschland überhaupt nicht reich an tüchtigen Landschaftern, und so muß eine Erscheinung wie die Kobells, wenn man sie im Zusammenhang mit ihrer Zeit betrachtet, besonders hoch eingeschätzt werden. Innerhalb der engeren Grenzen der Münchener realistischen Landschaftsmalerei aber bedeuten seine Blätter deshalb sehr viel, weil sie die erste gesunde Grundlage für die fröhlich aufsteigende Entwickelung bieten, die wir diese Münchener Landschaftskunst nehmen sehen.

Im Jahre 1781 kündigt Kobell in Westenrieders «Beiträgen zur schönen und nützlichen Litteratur» an, daß die Sammlung der von ihm geätzten Landschaften, von denen 109 bereits fertiggestellt seien, 125 Stück betragen werde und ihr Preis sich auf «3 neue Luisd'or oder 33 fl. rheinisch» belaufe. Er bittet die Liebhaber, ihm das Geld und die Adresse vorher einzusenden, worauf er ihnen die Blätter zuschicken werde, und fügt hinzu: «Auch kann diese Sammlung auf die nämliche Bedingnißen in Leipzig bey Herrn Christian Heinrich Rost in seiner Handlung in Auerbachshoffe gefunden werden.» — Die

Gesamtzahl seiner Radierungen wird auf 242 angegeben. Sein Freund Etienne Freiherr von Stengel ließ 1822 in Nürnberg einen «Catalogue raisonné des estampes de Ferdinand Kobell» erscheinen. Wir zitieren hier nach diesem Katalog und da, wo er nicht ausreicht, nach Naglers «Neuem allgemeinen Künstlerlexikon», München 1835—52. Kobell hat seinen Platten die peinlichste Sorgfalt zugewendet und sie selber gedruckt. 1809 erschien bei Frauenholz in Nürnberg, einem rührigen Kunstverlag, das «Oeuvre complet de Ferdinand Kobell». Das Werk enthielt auf 79 Foliobogen 179 Radierungen. Eine Neuausgabe in 178 Platten veranstaltete Franz Kugler 1842 bei Cotta.

Kobells erste Radierversuche trafen, wie Westenrieder uns anschaulich erzählt (Rhein. Beiträge, 1780, I, S. 471), auf viele Schwierigkeiten. Standen ihm doch zunächst nichteinmal die nötigen Werkzeuge zur Verfügung, sodaß er mit ein paar — Nähnadeln sich behelfen mußte! Eine Presse zum Drucken seiner Platten fehlte ihm auch. Er lernte sie erst in Paris bei Wille kennen und handhaben. Einstweilen sah er sich genötigt, zu folgendem primitiven Verfahren zu greifen: er überzog seine Kupferplatte mit schwarzer Oelfarbe und legte die Platte auf ein Stück angefeuchtetes Papier, wobei er einen Pfosten an der Treppe seines Hauses als Unterlage benutzte. Dann schlug er mit einem derben Holzknüppel mehrmals auf die Platte und erhielt so auf dem Papier einen Abdruck der in das Kupfer geätzten Zeichnung. — In den Anfängen seiner Radierkunst geht er von den Niederländern aus. Etwas von der ziemlich seichten zeitgenössischen französischen Naturdarstellungsweise fließt mit ein. Was Frankreich damals für eine vorherrschende Stellung in Dingen des Geschmackes einnahm, beweisen übrigens als ein äußeres Anzeichen die französischen Unterschriften unter Kobells Radierungen. Am Beginn seiner graphischen Tätigkeit begegnen wir u. a. einer Folge von sechs Blättchen mit der Unterschrift: «Six Paisages dessinées et gravés par Ferd. Kobell 1767» (Nagler No. 82—87). Diese Landschaften geben stattliche Baumpartien wieder, an denen ein Weg mit Staffagefiguren vorüberführt. Die Verästelungen der Bäume sind flau und ohne Verständnis für organisches Wachstum gezeichnet. Der Baumschlag ist noch unsicher und wollig.

Die einzelnen Laubmassen sondern sich nicht klar voneinander und treten in einem haltlos gestrichelten Einerlei auf. Die Umrisse der Wipfel, auf die für die charakteristische Ausprägung einer Baumindividualität so viel ankommt, bleiben unbestimmt. Ganz unmöglich aber würde es sein, am Baumschlag die Art der Bäume festzustellen. Ob Buchen, Ahorn, Plantanen etc. vorliegen, wird nicht deutlich. Irgendwelche energischen Gegensätze von Hell und Dunkel in den Hauptpartien dieser Landschaften sucht man vergeblich. Höchst charakteristisch ist, daß die dargestellten Motive einen parkähnlichen, ja koulissenhaften Eindruck machen. Auf den Landschaftsschilderungen der Franzosen begegnen wir einer ganz ähnlichen Naturauffassung. So wirken selbst die landschaftlichen Hintergründe auf den Bildern eines so großen Malers wie Watteau — der übrigens an der Pariser großen Oper als Dekorateur mitwirkte — oft genug künstlich frisiert und gleich den Versatzstücken einer Theaterszenerie. Gerade bei Betrachtung der Stellung gegenüber dem Landschaftlichen wird klar, wie fremd das Rokokozeitalter der von Menschenhand unberührten Natur war. Hirschfeld klagt mit Recht in seiner «Theorie der Gartenkunst» (I, S. 120) darüber, daß die Landschaftsmaler «auch da, wo ihnen freye Wahl überlassen war, ihre Ideen an den Gartenstücken, die ihnen vor Augen lagen, nahmen und vergaßen, in diesem Theil der Nachahmung auf das Vorbild, die Natur, achtsam zu seyn.» Etwas von dieser Eigentümlichkeit des Rokoko taucht auch noch in den frühen graphischen Arbeiten Kobells auf. Bald genug aber verlor sich das ganz. Hieran mag neben dem gesunden Empfinden des Künstlers das Beispiel der Niederländer seinen wohltätigen Anteil haben. Wir können die niederländischen Anregungen im radierten Werke Kobells mit unwiderleglicher Deutlichkeit verfolgen. Im Jahre 1767 radiert er einen Cyklus von ganz im Sinne seiner altmeisterlichen Vorbilder gesehenen B e t t l e r n u n d H a u s i e r e r n. Aus dem gleichen Jahr stammt ein großes Blatt mit einem strohgedeckten B a u e r n h a u s und einer Gruppe von Bauern davor (Nagler No. 212), die sich ausnimmt, als sei sie direkt von Ostade herübergeholt. Einmal radiert er den damals in der Mannheimer, jetzt in der Münchener Galerie befindlichen

Jacob van der Does von 1656 (Stengel No. 240; Katalog der Galerie No. 479), ein andermal eine Flußlandschaft nach A. van der Neer (St. 239). Everdingen spielt, außer Ruysdael, wohl die Hauptrolle unter seinen Lieblingsmeistern. Everdingen liebte es, auf seinen Radierungen hohe hölzerne Brücken, die eine Bodensenkung oder einen Bach mit Felsblöcken überschreiten, darzustellen (siehe Bartsch, z. B. No. 50, 51. 56). Bei Kobell finden wir ähnliche Motive in ähnlicher Weise behandelt. Noch bis in die achtziger Jahre hinein zieht sich seine Vorliebe für diesen Meister. Dieser Zeit entstammt z. B. ein Blatt (datiert 1788), das einen hohen hölzernen Steg zeigt, der, durch einen Pfeiler in der Mitte gestützt, über einen Bach mit Felsstücken hinweggebaut ist (St. 214; zu einer Folge von sechs aus den Jahren 1777 und 78 herrührenden Blättern gehörig, die alle solche aus roh behauenen Stämmen gefügte Brücken vergegenwärtigen.) Unter der Brücke hindurch sieht man auf ein hügeliges Gelände mit fernen Schloßgebäuden. Ein stark bewölkter Himmel wölbt sich über der Landschaft. Scharfe Beleuchtung setzt sie in eine markante Wirkung. Auch Everdingen bringt eine bestimmt ausgeprägte Scheidung von Licht und Schatten. Freilich beschränkt er sich auf die Angabe der Umrisse und Schattenpartieen und sieht gewöhnlich nur auf die große Wirkung, während Kobell malerisch reicher ist, im Buschwerk und am Himmel mit fein abgestuften Tonwerten vorgeht und die Einzelheiten weit mehr durchbildet. So gibt er selbst da, wo er offenkundig in den Spuren eines andern wandelt, Persönliches hinzu. — Auf dem Wege zur Selbständigkeit treffen wir ihn mit einer Schöpfung der Pariser Zeit. Es ist die Radierung mit der über einen Bach gelegten Brücke, an deren Ende zwei prächtige breitwipfelige Eichen so sich gegeneinanderneigen, daß ihre sich kreuzenden Stämme ein Tor bilden. Vorn Bauernfiguren. Rechts, über eine Bodenerhebung des jenseitigen Bachufers hinweg, Ausblick auf einen Hausgiebel. (St. 64). Das Blatt ist die Variante eines anderen, schon 1767 entstandenen (St. 63) und trägt die Signatur «F. Kobell à Paris 1769». Die Staffage verrät noch das Studium der Niederländer. Der Baumschlag weist eine selbständige Physiognomie in der Behandlung

auf. Die etwas trockene Nadelführung wendet einer übersichtlichen Scheidung der Laubpartieen und einer sorgfältigen Beobachtung der Baumsilhouetten, Dinge, die im Anfang der Tätigkeit des Künstlers noch nicht zu Worte kommen, ihre volle Aufmerksamkeit zu. Auch erkennt man sogleich, welche Baumart man vor sich hat. Ein silbergrauer Glanz, wie er bei scharfem, rein zeichnerischem Ritzen der Platte leicht entstehen mag und dadurch etwas wie Kupferstichwirkung erzeugt, liegt über dem vorhergenannten Blatte von 1767, während hier tiefere, bräunliche und zugleich weichere Töne den Gesamtcharakter ausmachen.

Schon zu Beginn der siebziger Jahre geht er dann fest entschlossen nur auf malerisch-tonige Effekte los. Nun, als Dreißigjähriger, findet er ganz sich selbst. Von jetzt ab hört, mit unbedeutenden Ausnahmen, jedes Schwanken auf, und er entfaltet sein Talent zu seiner vollen Eigenart und Kraft. Als Beispiele sei hier auf ein paar kleine Radierungen verwiesen, die in den Jahren 1771—74 angefertigt sind. (Nagler 40—45.) Da ist er auch völlig der Idylliker, als den wir ihn bereits in seinen Handzeichnungen kennen lernten. Die graziös entworfenen Kompositionen schildern waldige Gegenden mit Felsabstürzen und Wasserfällen und lassen gewöhnlich einen Blick in die lichten, mit zarten Linien angedeuteten Fernen tun. Bäume und Buschwerk schließen sich zu großen Massen in saftigem dunklem Ton zusammen und heben sich einheitlich von den helleren Felsmassen, dem strömenden weißschäumenden Wasser und den sonst noch das Licht voll empfangenden Teilen der Landschaft ab. Ueberall eine köstliche Frische, ein sicheres Vorgehen. Nirgends mehr ist die Zeichnung mühselig und befangen. Innerhalb der beinah miniaturhaften Kleinheit und Feinheit der Blättchen herrscht doch eine wirklich großzügige Auffassung. — Für die Erlangung einer solchen Auffassung nun war ihm wohl Claude Lorrain eine gute Schule. Er schuf mehrere Arbeiten in der Art des idealistisch-heroischen [illegible] der Bilder des französischen Meisters, der ja auf ein [illegible] Herausheben der Hauptformen einer Landschaft großen [illegible] legte. Es kommen da namentlich einige Zeichnungen [illegible] in Betracht, die dann

von Bissel und von Prestel in Aquatintamanier reproduziert wurden. J. Th. Prestel (1739—1808) erfreute sich wegen seiner graphischen Nachbildungen von Handzeichnungen eines großen Ansehens. Er hatte ein eigenes Verfahren für die Reproduktion speziell von Tusche- und Rötelzeichnungen erfunden. Mit Hilfe desselben gab er die Handzeichnungen mehrerer Privatsammlungen wieder, so z. B. 1778—80 die des in Kunstkreisen allgemein bekannten Praunschen Kabinettes in Nürnberg. Sie erschienen unter dem Titel: «Dessins des meilleurs Peintres d'Italie, d'Allemagne, et des Pays Bas à Nuremberg; gravés d'après les originaux de même grandeur, par Jean Th. Prestel, Peintre des Beaux Arts de Düsseldorf. 1780.» Von seinen Blättern nach Kobell sei hier ein Ausblick zwischen zwei sich gegeneinanderneigenden hohen Felswänden hindurch auf eine bergige Landschaft genannt. Helles Licht kommt von links und beleuchtet die nach rechts abfallenden breitgelagerten Berghänge, die den Mittel- und Hintergrund füllen. Der Vordergrund bleibt im Schatten. Es ist eine südliche Gegend, die Kobell in seiner Zeichnung darstellen will, und lorrainscher Geist hat ihm dabei die Hand geführt. Ein von Bissel reproduziertes Blatt hat ebenfalls ein südliches Motiv, eine Landschaft mit Gewittersturm, zum Gegenstand. Links Bäume mit dichtbelaubten, sturmgeschüttelten Wipfeln. Ein Weg geht durch die Bäume und nach rechts über eine Brücke, welche einen Bach kreuzt. Jenseits des Baches dehnt sich eine von Bergen begrenzte Ebene mit Ortschaft aus. Ein Blitz fährt in langem Zickzack aus düster drohenden Wolken und hebt mit seinem grellen Licht den Mittelgrund scharf heraus. Nur die bedeutendsten Massen der Landschaft treten hervor . . . Diese Arbeit, wie die anderen Aquatintablätter, aber lehren, daß da, wo Kobell großstilisierte Landschaften zu schaffen suchte, er in ein leeres Pathos geriet und ihm seine sonst jederzeit zu gebotestehende Wärme und lebensvolle Charakteristik zum guten Teil abhanden kam. Allerdings werden die genannten Mängel nicht ihm allein, sondern auch Bissel und Prestel, unter deren Händen die Kompositionen Kobells sicherlich sehr abgeschwächt wurden und einer kalten Manier zum Opfer fielen, schuldzugeben

sein. Uebrigens verzeichnet Stengel (unter No. 238) auch eine Radierung Kobells, die nach einer Schöpfung Lorrains, einer einen südlichen Hafen darstellenden Zeichnung gemacht ist und also das Studium des Franzosen auf das bündigste beweist. Eine mehr als vorübergehende Bedeutung hat der große Stilist für unseren Künstler offenbar nicht gehabt; vielmehr ist sein Bruder Franz Kobell von jenem angeregt, ja er ist im Grunde völlig von Claude bestimmt worden. Ferdinand Kobell mochte fühlen, daß die großartig-pathetische Geste Lorrains nicht seine Sache sein konnte. Er wandte sich deshalb bald der seiner Natur einzig entsprechenden, einfach-innigen Darstellung bescheidener Motive wieder zu.

So recht in seinem Element finden wir ihn bei einem wundervollen Blatte von 1776 (Nagler 157—62, No. 5). In einer ebenen Gegend steht vor der hellen Fläche einer Sand- oder Kiesgrube, die an einem niederen Hang sich auftut, ein Karren mit Pferd und ein schaufelnder Mann. Oben auf dem Hang liegt ein Häuschen. Links schaut man weit in die Ebene, aus der ein Kirchdorf herübergrüßt. Alles das ist in starken Kontrasten behandelt und wirkt ungemein frisch. Ganz ausgezeichnet ist auch der Himmel. Schwere, tiefstehende Wolken wälzen sich vom Horizonte her heran. Sie sind mit feinen scharfen Strichen locker hingezeichnet, und ihre weichen runden Formen haben eine prachtvolle Plastik. Oben ist der Himmel ganz frei von Wolken. Eine derartig eingehende Luftbehandlung fehlt den Radierungen vor den siebziger Jahren noch. Da ist der Himmel nur mit Parallelstrichen in Ton gesetzt oder mit bloß schüchtern angedeuteten Wolken versehen. — Reiches atmosphärisches Leben strömt uns aus dem bei Stengel unter der Bezeichnung «L'orage» (No. 154) aufgeführten Blättchen von 1774 entgegen. Der Sturm wühlt in den Wipfeln der Eichen links im Mittelgrund, die als dunkle Masse markant zu den rechts sichtbaren hell belichteten Felsblöcken, die mit Laubholz bewachsen sind, kontrastieren. In der Mitte ein Weg, auf dem ein Wanderer mühsam gegen den Wind ankämpft. Rückwärts weite Ebene. Der Himmel mit seinem unruhigen Wolkengewoge ist meisterlich geschildert. Schwarze und weiße Wolken wechseln in höchst eindrucksvollen Gegensätzen. Wie

die Baumkronen sich beugen, wie das Licht flackert und die Schatten flüchtig hin und wiederhuschen! Wir haben da eine für das Ende des achtzehnten Jahrhunderts außerordentlich sensitiv gefühlte Schöpfung vor uns. Die ruhige Stimmung sommerlicher Mondnächte ist Kobell auf zwei Blättern besonders gut gelungen: Eines, von 1774, zeigt eine spitzgiebelige Schenke an einer Landstraße und darüber, zwischen Wölkchen, den Mond (St. 206). Intimer noch ist das andere vom nächsten Jahre. Auch kommt hier die malerische Wirkung stärker heraus. Unter einem Baume, der sich dunkel von der Giebelseite eines vom Mondlicht überflossenen Häuschens abhebt, ist ein Mann mit Holzhacken beschäftigt (St. 93). Man meint die Schläge der Axt weithin durch die stille Nacht hallen zu hören. Eine vollere lyrische Poesie ist kaum denkbar, und wir greifen wohl nicht fehl, wenn wir hier wieder die Anfänge der Stimmungslandschaft sich regen sehen. — Von dem Brausen mächtiger Wasserfälle erzählt er uns in einer Folge von sechs Miniaturdarstellungen, die bei Stengel unter der Benennung «Les Cascades» (31—36) katalogisiert sind und mit Ausnahme von zwei Exemplaren die Jahreszahl 1778 tragen. Von hohen Felswänden stürzen die Wasser zwischen wild wuchernden Bäumen herab. Das Gleiten und Schäumen der Fluten und ihr schneeiger Schimmer sind sicher erfaßt und überzeugend wiedergegeben. Einsiedler, am Fuße der Fälle, bilden die Staffage. Also auch unter den Radierungen stoßen wir auf jenen leicht empfindsamen Zug, auf den wir schon bei Würdigung der Handzeichnungen trafen. Eine Felsenlandschaft von 1780 (St. 69), in großem Formate, mit hochgewachsenen Bäumen und einem Ausblick auf hügelige Ferne, stattet er noch einmal mit einem Eremiten aus. Derselbe sitzt ganz versunken über einem Folianten. Hier, wie anderwärts, weiß er seine Figuren so geschickt in die Landschaft einzugliedern, daß sie als unbedingt zu ihrer Umgebung gehörig erscheinen. Auch wenn er Gebäude bringt, versteht er es, diese so ins Ganze zu verweben, daß sie völlig eins mit ihm sind. Zum Beleg hierfür können einige Aetzungen aus dem Jahre 1778 (St. 133—36) aufgeführt werden. An wasserreichen Bächen lugen zwischen Bäumen und Büschen alte Mühlen mit

Strohdächern hervor. Die verwitterten Bauten nehmen sich aus, als seien sie, wie das in dem feuchten Boden üppig gedeihende Grün, aus der Erde emporgewachsen. Sie sind aus ihrer Umgebung nicht herauszulösen, ohne daß die Komposition an ihrem Lebensnerv den empfindlichsten Schaden erlitte. Gebäude und Landschaft bilden einen einheitlichen, von demselben Blute gespeisten Organismus. Bei flüchtigem Zusehen will es einem vorkommen, als habe Ruysdael bei diesen Schöpfungen Pate gestanden. Mag aber auch eine gewisse Anregung von ihm auf Kobell hinübergegangen sein, — ein genaueres Prüfen lehrt, daß beide im Grundcharakter sich unterscheiden. Ruysdael hat in seinen persönlichsten und bedeutendsten Werken einen Zug großartiger schwermutsvoller Pathetik. Kobell dagegen besitzt nichts von schwerem Pathos. Seine Seele ist voll von heiterer Beschaulichkeit. Er lockt uns in diese lauschige Wildnis hinein, hin zum Rande der Bäche, wo die flinken Mühlräder sich drehen und unter breiten Dächern traulich-dämmerige Stuben zum Eintritt gastlich uns auffordern, und wir folgen ihm sogleich mit frischem Schritt. In die Landschaften Ruysdaels aber begeben wir uns nur leisen zögernden Fußes. Ein düsterer Ernst, eine fast bedrückende Feierlichkeit umfängt uns, und es ist, als müßten im Gebüsch oder in den Wassern klagende Stimmen laut werden . . . So bleibt nur eine ferne Aehnlichkeit in den Motiven, die die beiden Meister zueinander in Beziehung setzt. Sie offenbart sich auch in dem Blatte mit der Signierung: «Im Neckarauer Wald, 1779» (St. 213). Mächtige Eichbäume, deren Wipfel den Hauptraum der Radierfläche einnehmen, stehen am Rande einer überschwemmten Wiese. Ein paar knorrige Weiden ragen aus der Wasserfläche auf. Es ist eine der wenigen Radierungen Kobells, die sich eng an eine bestimmte Gegend halten. Die Behandlung ist eine zarte und gleichmäßige, die Gesamtwirkung indessen keine so klare und kräftige wie bei den vorwiegend aus der Phantasie hervorgegangenen Werken. Angesichts der Natur mochte den sonst so frei vorgehenden Künstler wohl eine leichte Befangenheit überkommen. Stengel, dem man auf Grund der Tatsachen, daß er mit Kobell gut befreundet war, Vertrauen schenken darf, nennt nur noch ganz wenige Radierungen als

direkt nach der Natur gefertigt, darunter auch eine Ansicht von Neckarau (No. 160). Sie gehören alle zu den schwächeren Arbeiten des Malers. Da, wo er alte halbverfallene Stadttore wiedergibt, die ja damals in noch weit reicheren Resten vorhanden waren als heute und infolgedessen umsomehr zur Darstellung reizten, will es zunächst den Anschein gewinnen, als habe er wirklich vorhandene Oertlichkeiten porträtiert. Allein dem ist nicht so. Die ganze Reihe der Schilderungen von Mauer- und Torruinen (u. a. St. 227—32) verdankt wieder einem freien, die Elemente der Wirklichkeit, wie er sie etwa in und um Mannheim fand, neu gestaltenden Schaffen seine Entstehung. Der Zauber des alten winkeligen Gemäuers mit dem Buschwerk, das sich darauf angesiedelt hatte, und den dunkeln Torgewölben mußte einen so malerisch empfindenden Mann wie ihn ja unbedingt anziehen, und der malerische Reiz allein war es auch, den er schilderte. Er hielt sich durchaus abseits von aller Ruinenromantik. Sie aber kam in jener Zeit überall in Mode. Mit Vorliebe errichtete man in den Parks künstliche Ruinen. Hirschfeld gibt im dritten Band seiner schon verschiedentlich zitierten «Gartenkunst» ausführliche Anweisungen dazu. Die Ruinen, so sagt er, erzeugen die «Zurückerinnerung an vergangene Zeiten» und ein gewisses «Gefühl des Bedauerns». Sie erwecken Vorstellungen, «die eine geheime, aber reiche Quelle des Vergnügens und der süßesten Melancholie enthalten». Durch solche von den Ruinen ausgehende Wirkungen werde die künstliche Nachbildung verfallenen Mauerwerks nicht nur gerechtfertigt, sondern «selbst empfohlen». Kobell weiß nichts von dergleichen Sentimentalitäten. Er geht allem Gekünstelten mit feinem Instinkte aus dem Weg. Wie leicht wäre es gewesen, dadurch, daß er dem Gemäuer einige flatternde Eulen und ungewissen Mondlichtschein hinzufügte, den Eindruck des Interessant-Schauerlichen zu erwecken! Er tut es nicht, sondern wählt das gleichmäßige freundliche Tageslicht und läßt vor den Ruinen das fröhliche Treiben ab und zugehender oder verweilender Menschen sich entwickeln. Ueberhaupt verzichtet er nur selten darauf, Figuren in seinen Landschaften anzubringen. Eine der wenigen Ausnahmen bildet das zarte Blättchen von 1782 (St. 128): In einem Parke steht, von Trauerweiden dicht um-

geben, ein Monument im Geschmacke der Zeit. Unter dem gleich vollem Frauenhaar schwer herabhängenden Gezweig der einen Weide hinweg bleibt ein schmaler Ausblick auf einen waldbegrenzten stillen See frei, an dem ein kleiner Pavillon steht. Die Ruhe eines warmen Sommertages, die durch keinen Menschenlärm unterbrochen wird, waltet in dem Parke. Wir denken vor diesem zierlichen Blättchen daran, daß wir in der Epoche uns befinden, wo man in größeren Gärten an abgelegenen schattigen Stellen so gerne Inschriften und Erinnerungsmonumente anbrachte, die zu nachdenklich-gefühlvollen Meditationen einluden. Der Gartenschriftsteller Hirschfeld stellt eine Auswahl von Inschriften, die aus den Dichtern seiner Zeit genommen sind und die er in Parkanlagen verwendet wissen möchte, zusammen. Die sogenannte babylonische Weide, die wir auch auf der eben erwähnten Radierung Kobells sehen, war ein Lieblingsbaum der Zeit. Hirschfeld will sie besonders in «sanftmelancholischen» Gärten angepflanzt haben, denn «durch ihre tief auf die Erde herabhangende Zweige» scheine sie «ein Gefühl des Mitleidens und ein Bedauern verschwundener Glückseligkeit anzuzeigen.» Die Grab- und Erinnerungsmäler sind ihm für eine größere Parkanlage gleichfalls wichtig. «Man verweilt,» meint er, «wenn die Schönheiten der Natur unsere Augen gesättigt haben, gerne bey Monumenten, wo das Herz Nahrung findet,» und fährt sentimentalisch fort: «Sie machen den Anschauer schon auf den ersten Blick aufmerksam: er wird unter einer bangen Ahndung herbeygelockt; Verehrung, Liebe, Verbindung, Trennung, Thränen, Sehnsucht, Schmerz, alle diese rührenden Vorstellungen drängen sich seiner Seele entgegen; er tritt näher, sieht, lieset; er höret die stumme Klage der Freundschaft, und stimmt bald mit ein; und indem er in das sympathetische Gefühl dahin fließt, empfindet er wieder, was auch er einst verlor, und was vielleicht sein Freund oder seine Gattin an ihm selbst verlieren wird; ein Gemisch von melancholischem Schauer, von sanfter Wehmut, von zärtlichem Verlangen, und von dunkeln Hoffnungen durchwallet sein Herz; und mit einem Seufzer, der die ganze Fülle seiner Bewegungen verräth, schleicht er davon.» Solche Monumente seien rührender noch als Poussins berühmtes Gemälde, das inmitten einer lieb-

lichen Landschaft blumenbekränzte Jünglinge und Mädchen zeige, die sinnend vor dem Grabmale einer in der Blüte der Jahre dahingerafften Schäferin stehen und die Inschrift, die die schlichten Worte: «Et in Arkadia ego!» enthält, betrachten. (Gartenkunst, III, S. 139 ff.) — So sehen wir Kobell hier in genauer Uebereinstimmung mit den Liebhabereien seiner Zeit. Der Weimarer Park, Goethes Schöpfung, und andere zeitgenössische Anlagen kommen uns in den Sinn. Die feine Radierung ist ein zartes gehaltvolles Gedicht auf die sorgfältig gepflegte Gartenkunst jener Tage. Sie verdeutlicht zugleich einen der vielen Fortschritte, die der Künstler seit seinen ersten Radierversuchen gemacht hat: Die Parklandschaft ist als solche sofort kenntlich. Eine Ungewißheit darüber, ob künstlich gezogene oder natürlich gewachsene Vegetation vorliegt, eine Ungewißheit, wie wir sie im Anfang seiner Tätigkeit feststellen mußten, ist hier nicht mehr vorhanden. Auch sonst hat Kobell das Thema der Gartenlandschaft noch aufgenommen, z. B. in den bei Stengel «Les jardins» betitelten Blättern (St. 197—198). Am wohlsten aber ist ihm sichtlich, wenn er die von Menschenhand unberührte Natur nachbilden kann. So, wenn er, im Jahre 1780, einen Gebirgsstrom (St. 222) zur Darstellung bringt. Von einem bewaldeten Berghang links kommt ein breiter Bach in wilden Sprüngen herab und ergießt sich im Vordergrund über Felsblöcke. Rechts am Ufer steht eine in den Mittelgrund sich hineinziehende Reihe starker Eichen. Der vorderste Baum hat nur noch wenig Laub, sodaß die nackten knorrigen Aeste sichtbar sind. Sein Wipfel ist abgebrochen. Hinten erblickt man Bergzüge, über denen ein wolkiger, aber heller Himmel sich ausspannt. Die herbe Urwüchsigkeit dieses Einblickes ins Gebirge gelangt voll zum Ausdruck, ohne daß doch das Motiv ins Großartige gesteigert wäre. Kobell ist auch hier bei aller inneren Wärme ruhig und sachlich.

Gegenüber der später sich breit entwickelnden Hochgebirgsmalerei bedeutet diese Schilderung allerdings nur einen leisen Ansatz. Wirklich ins Hochgebirge wagten sich die Künstler damals noch nicht. Noch herrschte als landschaftliches Ideal das der ebenen Gegend, die nur mäßig hohe Berge hat, in Deutschland bei weitem vor. Albrecht von Haller schildert zwar in

seinem 1729 geschriebenen Gedicht «Die Alpen» die Gebirgsnatur, bringt jedoch das Erhabene in ihr nicht zu einer ganz reinen, vollen und fortreißenden Wirkung. Er hatte ja auch weniger die Absicht, die Gebirgswelt vorzuführen, als an dem schlichten Leben ihrer Bewohner im Gegensatz zu dem Dasein der verwöhnten Städter den Wert einer moralisch einwandfreien und wahrhaft glücklichen Existenz zu demonstrieren. Winckelmann, der unermüdliche Verkünder der Größe der antiken Kunst, empfindet die Schönheit der Alpen sehr wohl, als er 1755 nach dem Süden reist und erklärt in einem von Rom an den Bibliothekar Franke geschriebenen Brief (vom 7. Dezember 1755), daß er «in einem Dorfe, mitten in einem Kessel von Gebürgen mit Schnee bedeckt freudiger als selbst in Italien gewesen sei» —, als in Italien, dem Lande seiner heißesten Sehnsucht und seines höchsten Glückes! Allein wir dürfen mit seinem Biographen Justi annehmen, daß diese und andere Aeußerungen Winckelmanns über die «göttlichen» Gegenden Tirols die letzten Ausdrücke nordischer Gefühlsweise sind und daß diese Gefühlsweise ihm in wenigen Jahren offenbar ganz abstarb. Denn als Winckelmann im Jahre 1768 durch die Alpen nach Deutschland zurückkehrte, fühlte er sich vom Anblick des ehemals bewunderten Gebirges direkt abgestoßen. Der italienische Bildhauer Cavaceppi, der ihn begleitete, berichtet darüber: «Da wir weiter in die Gebürge kamen, bemerkte ich unvermuthet, daß Winckelmann sein Gesicht veränderte. Er sagte mir darauf in einem pathetischen Tone: «Sehen Sie, mein Freund, welche schreckliche, schaudervolle Gegenden! Welche unermeßlich emporsteigende Gebürge!» Bald hernach, als wir schon auf deutschem Gebiete waren, sagte er mir wieder: «O, welche abgeschmackte Bauart! Sehen Sie nur die oben spitzig zulaufenden Dächer!» Und alles dieses sagte er mit einer solchen Heftigkeit, welche seinen unglaublichen Ekel und Abscheu an diesen Dingen recht lebhaft ausdrückte.[1] — Salomon Geßner hat nur wenig Verständnis für die Alpenwelt. Er, der doch in Zürich und also dicht bei den Bergen saß, gönnt seiner nahen gebirgigen Umgebung eine Widerspiegelung

[1] Daßdorf, Winckelmanns Briefe an seine Freunde, II. S. 364.

erst in den Radierungen seiner letzten Lebensjahre: er ätzt, für die «Schweizer Kalender» von 1781—88, Veduten besonders großartiger Hochgebirgslandschaften. Wir begegnen darunter z. B. dem Berninagletscher, der Via Mala und der Teufelsbrücke auf dem St. Gotthardt. Doch diese Ansichten nehmen in seinem radierten Werk einen bloß untergeordneten Rang ein. Sie sind nicht eben sorgfältig gemacht und häufig nach Aufnahmen anderer Künstler angefertigt. Gebirgsschilderung liegt ihm nicht. Sein Feld ist die lieblich-idyllische Landschaft idealistischen Charakters. — Wie ganz anders wirken da die Alpen auf den wackeren Münchener Geschichtsschreiber Lorenz Westenrieder! Ihm geht das Herz weit auf, als er zum erstenmal ins Gebirge kommt. 1780 weilt er in Brannenburg. In seinem Tagebuche und in den «Briefen eines Reisenden durch Bayern», die im zweiten und dritten Jahrgang seiner «Bayrischen Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur» 1780 und 81 erschienen, zeigt er sich ganz erfüllt und entflammt von seinen schönen bairischen Bergen. Ich kann mir nicht versagen, wenigstens ein paar Worte von ihm anzuführen. In jenen Briefen[1] erzählt er u. a. von einer Besteigung des Wendelsteines, und als er den Gipfel erreicht hat, da packt ihn die mächtigste Bewegung: «. . . Wie tief unter mir, was vor einigen Stunden so hoch über mir war! Die prächtigen Schlösser mit ihren Thürmen sind verschwunden, und die Berge um sie herum sind dem Boden gleich. Wolken schwimmen weit unten, und jene hohen Tannenbäume sind kleine Gesträuche. Nun sehe ich, wenn ich den Blick anstrenge, vor mir zur rechten den Chiemsee, wie eine kleine Lache, und zur linken erblicke ich zween Spitze von den Thürmen der Stadt München. Auf dem Rücken die Gebirge des Tyrols, und der Schweiz: voll Licht und Schnee steigen wieder Berge empor, und empor noch höher und immer höher Alpen auf Alpen! Herrlich, herrlich! Nie saß ein König auf einem prächtigern Thron als ich hier sitze und weit umher in Gottes Welt herum umschaue, ich, auch ein Erdenkönig, — ein Mensch! . . . . Es ist rund umher heilig. Ich bin hier im Reich der Ruhe, und höre das Stillschweigen! Hier wohnt

[1] Beyträge, II. Jahrg., Teil II, S. 1247/48.

keine Sorge, und auch die Freude ist still und bescheiden. Mir ist, als wäre ich gestorben, (o wenn ich es wäre!) und als wäre ich eben zum neuen Leben erwacht. Alles ist ernst und stumm, als wäre hier alles vollendet, und mich neuen Einwohner durchzittert ein Schauer in diesem Heiligtum der ewigen Einsamkeit. Hier stirbt nichts und hier wird nichts auferstehen.» — Die Briefe schließen mit einer Anrufung Rousseaus. Jedenfalls ist der Dichter der «Neuen Heloise», der die Berge so glühend liebte, auf die Entwickelung und Geartung von Westenrieders Naturgefühl nicht ohne Einfluß gewesen. — Eine weitere freudige Huldigung an die Gebirgsschönheit finden wir in dem Reisetagebuch des Landschaftsmalers Joh. Chr. Reinhardt. Er zieht im Jahre 1789, in demselben Jahre, in dem die oben erwähnte Radierung Kobells entstand, durch Tirol nach Italien. Voller Entzücken überläßt er sich dem Zauber der Alpenlandschaft. Er sagt: «... Gewiß wird ein unverdorbener Sinn eine wilde heroische Gegend, die die Natur in der seltsamsten Laune einer schwelgerischen Phantasie gebaut zu haben scheint, einer flachen, sich immer gleichen, wo der Mensch wie auf einem gehobelten Brett herumkriecht, vorziehen. Es ist ein ander Ding, auf die himmelhohen Gebirge zu klettern, den ersten Sonnenstrahl von oben herab zu begrüßen, indeß die Bergeslüftchen um die schwitzenden Scheitel wehen — hoch über den Wolken zu gehen wie ein Göttersohn, niederzublicken ins dampfende Tal, im fröhlichen Mut von Berg zu Berg zu hüpfen wie ein junges Reh, indeß der Schlaf noch Stunden lang die Städter begräbt, bis sie sich ihren friedselig freundlichen Morgengruß bringen.» Er bedauert lebhaft, daß die Eile des Postwagens, der Eintritt der Nacht — er machte seine Reise im Spätherbst, wo die Dunkelheit ja schon früh hereinbricht —, sowie Schneewetter ihn am Zeichnen hindern und ruft schließlich aus: «... Tyrol ist eine wahre Schule für den Landschafter. Eilt her ihr Künstler. Reize, die der menschlichen Figur hier versagt sind, hat die Natur reichlich dem Leblosen gespendet ...» Allerdings spricht er noch von einer «heroischen» Gegend; die Erinnerung an Poussin und Lorrain fließt, wenn auch ihm selbst unbewußt, mit ein. Allein es siegt der gewaltige gegenwärtige Eindruck, sodaß Reinharts Worte, im Ganzen genommen, doch

von einem unvoreingenommenen selbständigen Empfinden zeugen. — Wahrhaft bahnbrechend für die Würdigung der Hochgebirgsherrlichkeit in Deutschland wirkt dann Goethe. Er übertrifft alle seine Vorgänger in den prachtvoll anschaulichen Bildern, die er in den «Briefen aus der Schweiz» entrollt und 1797 teilweise in Schillers «Horen», vollständig 1808 in einer Ausgabe seiner Werke abdrucken läßt. Er führt tief in die Täler und hinauf zu den höchsten Gipfeln und eröffnet weite Fernblicke. Endlich beginnt nun auch die bildende Kunst sich zu rühren. 1806 steigt M. J. Wagenbauer an der Zugspitze im Raintal empor und macht da Naturstudien. 1811 malt J. A. Koch das von echter Hochgebirgsstimmung erfüllte Bild des Schmadribachfalles (Leipziger Museum, No. 121), und 1817 entsteht unter seiner Hand das im Innsbrucker Ferdinandeum aufbewahrte Bild des Berner Oberlandes, wo in ein hochgelegenes weites Tal die ungeheuren Zacken schneeglänzender Gipfel heruntergrüßen. — Ferdinand Kobell hingegen steht noch vor dem Beginn der eigentlichen Hochgebirgsmalerei. Er geht über den Umkreis der schon bei Ruysdael und Everdingen auftretenden Gebirgsmotive nicht hinaus. Wie jene alten Meister dringt er nicht bis in die Gebiete des unwegsamen Gebirgskernes vor und verweilt in den weniger grandiosen Vorbergen. —

Kobells künstlerische Bedeutung beruht auf seiner Graphik. Nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Radiernadel gab er das Beste, was er zu geben hatte. Anfangs freilich ist er noch unsicher und flau in der technischen Ausdrucksweise. Auch blickt die oberflächliche Auffassung des Landschaftlichen, die dem Rokoko eigentümlich ist, uns aus seinen Blättern noch entgegen. Bald aber vertieft sich sein zeichnerisches Können und schärft sich sein Auge. Mit großem Ernste und vieler Energie sucht er der Natur näher zu kommen. Seine Zeichnung wird immer fester, bestimmter und strenger. In Paris lernt er Wille kennen. Doch dieser übt keinen maßgebenden Einfluß auf ihn aus. Weit wichtiger werden für ihn die Niederländer, unter denen Everdingen namentlich ihm manche Anregung gibt. Von neueren Künstlern hat er außer Claude Lorrain, der jedoch nur ganz vorübergehend auf ihn einwirkt, Dietrich manches zu ver-

danken. Indem er ihm und den Niederländern sich anschließt, verläßt er zugleich seinen streng zeichnerischen Stil und geht zu einer freieren, malerischen, in breiten Gegensätzen von hell und dunkel arbeitenden Vortragsweise über. Schnell ringt er sich indessen zu einer ausgeprägt persönlichen Art hindurch. Immer feiner und leichter wird seine Nadelführung. Das ermöglicht ihm denn auch, weit mehr auf das Detail einzugehen als früher. Man meint, die Fülle lebenssprühender Einzelheiten müsse die eng gelegten Rahmenlinien sprengen — so groß ist sie zuweilen. Die kleinen Blättchen bergen einen schier unerschöpflichen Reichtum von Lebensgehalt. Und doch erscheinen sie so merkwürdig einfach! Und doch lassen sie sich mit einem Blick übersehen und erfassen! Kaum irgendeinmal wird das Auge ungebührlich bei Nebendingen festgehalten. Fast immer weiß es der Künstler auf die Hauptsache hinzulenken. Niemals läßt er etwas undeutlich und unverständlich. Er erreicht das durch seine geistreiche energisch konzentrierende Kompositionskunst. Kobell versteht es in ganz hervorragendem Maße, die Dinge klar im Raum anzuordnen, helle und dunkle Massen feinfühlig abzuwägen und das Licht so zu führen, daß es auf den Zentralpunkt der Komposition, um den sich alles gruppiert, sofort hinweist. Charakteristische Beispiele hierfür sind die Mondscheinlandschaft mit dem Holzhacker (St. 93) und die Kiesgrube (Nagler 157—62, No. 5). Er sieht, bei aller Einzelbeobachtung stets auf das Große Ganze und komponiert auch demgemäß. So erklärt es sich, daß viele seiner Radierungen trotz ihres kleinen Formates doch keinen kleinlichen, nein, vielmehr einen geradezu großzügigen Eindruck machen. Das Licht, die Wolken, das ganze atmosphärische Leben, Probleme, die er anfangs völlig beiseite läßt, packt er Mitte der siebziger Jahre keck an. Auch finden sich von da an in seinen radierten Schöpfungen erste Keime der Stimmungslandschaft. Allen Blättern ist eine urwüchsige Frische und kristallklare Naivetät eigen. Der Atem der Natur selbst weht uns aus ihnen entgegen. Von der Zeitkrankheit der Empfindsamkeit weiß er sich selbst in seinen Mondscheinlandschaften und Ruinenschilderungen, gesund und natürlich wie er nun einmal fühlt, gänzlich freizuhalten. In seiner Vorliebe für trauliche Idyllik,

für das mit der Natur in engster Fühlung stehende Leben der Eremiten und in seinem Interesse für die Parklandschaft berührt er sich hingegen wieder mit den von heißer Natursehnsucht getragenen geistigen Strömungen seiner Epoche. Auch dadurch, daß er noch nicht an die Darstellung der Hochgebirgslandschaft geht, erweist er sich als Sohn seines Jahrhunderts.

Derselbe hohe künstlerische Ernst, der sich in seinen graphischen Arbeiten kundgibt, waltet auch in seinen Gemälden, und auch sie bezeugen viel echtes Naturgefühl. Nur besitzen sie eine weit geringere Originalität. Er kommt als Maler aus dem Bannkreis der niederländischen Tradition nicht so recht heraus, wenn auch eine gewisse herbe Kraft in der Zeichnung ihm als sein persönliches künstlerisches Eigentum nicht abgesprochen werden kann. In der Farbe ist er, bei allem Streben nach warmen satten Tönen, doch oft hart, spröde und trübe. Malerische Neuerungen hat er nicht gebracht. Die Abendlandschaft der Augsburger Galerie (No. 249) verdient unter seinen Oelbildern besonderes Interesse, da der Künstler hier das Lichtproblem in origineller Weise in Angriff nimmt. Die Gewitterschilderung ebenda (No. 248) und die Rheingegend in der Schleißheimer Galerie (No. 404) aber helfen der kommenden Münchener Stimmungslandschaft den Weg bahnen.

Kobells Kunst nimmt historisch deswegen eine Sonderstellung von Rang ein, weil sie die endgültige Loslösung der deutschen und damit auch der Münchener Landschaftsmalerei vom Manierismus vollzieht. Durch sein Studium der Niederländer und vor allem der Natur weist er auf den Weg hin, auf dem allein der tiefgesunkenen Landschaftskunst wieder neues Lebensblut zugeführt werden kann. Zugleich zeigt er, wie mit einem kräftigen Realismus ein freies, echt malerisches und bildgemäßes Gestalten sich vereinen läßt. So schafft er einen für die ihm folgenden Münchener Landschaftsmaler höchst gesunden Boden.

Das von ihm begonnene Werk wird von Georg von Dillis fortgesetzt. Bei ihm nun müssen wir uns etwas genauer mit den äußeren Lebensumständen beschäftigen, da erst durch sie

sein künstlerisches Wirken seine volle Erklärung findet. Kunst und Leben bedingen sich bei keinem der Münchener Landschafter, die hier geschildert werden, gegenseitig so stark, wie bei Dillis.

GEORG VON DILLIS.

Dillis wurde am 26. Dezember 1759 zu Grüngiebing bei Neumarkt an der Roth im Salzachkreise geboren. Sein Vater war kurfürstlicher Revierförster. Eine Radierung, von M. Kellerhoven 1794 nach einer Zeichnung von Georg von Dillis geätzt, gibt ein lebendiges Porträt des schlichten Mannes. Er ist mit der Flinte unter dem Arme dargestellt. Das über die rechte Schulter dem Beschauer zugewendete Gesicht zeigt einen feinen Schnitt. Um die dunklen klugen Augen liegt ein grüblerischer Zug. Auch ein Bild des freundlichen einfachen Försterhauses, in dem unser Künstler seine ersten Jugendjahre verbrachte, ist uns erhalten geblieben : er hat es 1793 selbst zweimal radiert. — Früh schon hatte sich Dillis hoher Protektion, die ihn fürderhin durch sein ganzes Leben wieder und wieder geleiten sollte, zu erfreuen. Kurfürst Maximilian III. war sein erster Gönner. Der Fürst, der den Vater Georgs gut kannte, ermöglichte dem jungen Dillis in München das Gymnasium zu besuchen. Nachdem Georg die Schule absolviert hatte, ging er zum Studium der Theologie nach der Universität Ingolstadt, dann bildete er sich auf dem dortigen Albertinum zum Geistlichen aus und wurde endlich am 21. Dezember 1782 zum Priester geweiht. Bereits in seinen Gymnasialjahren hatte er jede freie Stunde zum Zeichnen verwendet. Immer mehr wuchs in ihm die Neigung zur bildenden Kunst, und nun, da er eben im Begriff war, die praktische Ausübung seines Pfarrerberufes zu beginnen, wurde ihm die klare Erkenntnis, daß er zum Künstler bestimmt sei. Allein wie sollte er, der von Haus aus unvermögend war und dem

zunächst jede Unterstützung fehlte, sein neues heiß ersehntes Ziel erreichen?! — Doch der dreiundzwanzigjährige ließ den Mut nicht sinken, und voll froher Zuversicht und zäher Energie wandte er sich dem zu, was sich ihm als seine Lebensaufgabe offenbart hatte. Vorerst besuchte er die Zeichnungsakademie in München und zeichnete dort nach Gips und nach dem lebenden Modelle. Außerdem lag er in der Galerie unter der Leitung Dorners des Aelteren fleißigen Studien ob. Das für seinen künstlerischen Unterricht und für seinen Lebensunterhalt nötige Geld erwarb er sich dadurch, daß er Stunden im Zeichnen und Malen erteilte. 1786 trat für ihn eine Aenderung zum Bessern ein: es wurde ihm der Zeichenunterricht bei den kurfürstlichen Edelknaben übertragen. Zugleich enthob ihn das bischöfliche Ordinariat Freising vom Antritt der ihm zugedachten Landpfarrstelle. So hatte er denn fortan völlig freie Hand. Auch festigte der Ertrag aus den Zeichenstunden, die er in mehreren adeligen Familien Münchens gab, seine pekuniäre Lage mehr und mehr. Er konnte nun sogar drei seiner Brüder zu sich nach München nehmen, wo diese ihre Schulbildung genießen sollten. Von den Brüdern reifte Cantius unter seiner Leitung zum Landschaftsmaler heran.

Georg wohnte im Hause des Freiherrn von Aretin und hatte dessen drei Söhne im Zeichnen zu unterrichten. Der Freiherr war gut befreundet mit dem Geheimrat Stephan Freiherrn von Stengel. Bei diesem nun unterzog sich Dillis der gleichen Aufgabe. Vor allem aber durfte er den abendlichen Zusammenkünften bei Stengel beiwohnen. Da wurde ein reger Gedankenaustausch über künstlerische Dinge gepflogen, wobei man die reiche Handzeichnungen- und Kupferstichsammlung des Gastgebers häufig um Rat anging. Dillis muß durch diese Sammlung viel Gewinn gehabt haben, zumal da sie einen reichen Schatz von Radierungen Ferdinand von Kobells enthielt. So manchesmal mögen die Augen des jungen Künstlers auf den feinen Blättern Kobells geruht haben, um ihnen das Geheimnis ihres wundersamen Lebens zu entreißen, ja, jedenfalls ist er später auch persönlich mit dem Schöpfer dieser Radierungen in Berührung gekommen. Nahm Kobell doch, wie wir sahen 1793 seinen Wohnsitz in München und gehörte er,

wie sein Bruder Franz, doch ebenfalls zu den Freunden des gastlichen freiherrlichen Hauses. Daß Ferdinand Kobell künstlerischen Einfluß auf Dillis übte, wird durch dessen Radierungen, deren wir noch zu gedenken haben werden, klar erwiesen. — Von den Söhnen Aretins wurde Adam von Aretin königlicher Gesandter am Bundestage in Frankfurt am Main. Er hinterließ eine Kupferstichsammlung von 8200 Blättern. Die besten davon gingen in den Besitz des Münchener Kupferstichkabinetts über. Er sowohl wie Georg von Stengel, ein Sohn Stephan von Stengels, bewahrten bis zu ihrem Tode ein lebhaftes freudschaftliches Interesse für Dillis.

Durch den Verkehr in den Adelsfamilien wohl lernte unser Künstler den Grafen Maximilian von Preysing kennen. Dieser unternahm 1788 mit seinem Sohn Karl und dem kurfürstlichen Kanzler von Valchieri eine Reise durch die Schweiz und in die Rheinlande. Dillis ward zum Reisebegleiter ausersehen. In Straßburg malte er den Erbprinzen Ludwig, den späteren König Ludwig I., mit dem ihn künftighin noch so enge Beziehungen verknüpfen sollten. Der Maler stach das Kinderporträt auch in Kupfer. (Andresen, die deutschen Malerradierer des neunzehnten Jahrhunderts, No. 3 seines Verzeichnisses der Radierungen von Dillis.) In Mannheim besichtigten die Reisenden eingehend die Gemäldegalerie.

Im Jahre 1790 wurde Dillis' Existenz endlich für immer sicher gestellt: Auf Vermittelung des Grafen Rumford ernannte ihn Kurfürst Karl Theodor mit einem Gehalt von 300 Gulden zum Galerieinspektor. Dillis war mit dem Grafen in den Adelskreisen der bairischen Hauptstadt zuerst bekannt geworden. Der Künstler hat die offenen energischen Züge seines Förderers in einer kleinen, mit farbiger Kreide ausgeführten Zeichnung festgehalten. Das Porträt wird in der Maillingersammlung des Münchener städtischen Museums (I, 1444) aufbewahrt. Rumford hatte die Begabung des jungen frisch aufstrebenden Malers für die Landschaftskunst sogleich erkannt. Er gab ihm daher den Auftrag, Ansichten aus dem eben geschaffenen englischen Garten in Aquarell anzufertigen, trat mit ihm eine Reise ins bairische Gebirge an und schickte ihn mit einer kurfürstlichen Unterstützung von 200 Gulden auf einen neuen

Streifzug ins Oberland und in die Berge, damit er dort Motive aus den Gegenden von Starnberg, Tegernsee, Miesbach, Traunstein, Reichenhall und anderer oberbayrischer Orte in Zeichnungen aufnehme. Diese im Anfang der neunziger Jahre entstandenen Blätter sind leicht aquarelliert und befinden sich teilweise in einem Gartenpavillon des kgl. Schlosses zu Nymphenburg, teilweise im Münchener Kupferstichkabinett. Sie erschienen zusammen mit den Veduten aus dem englischen Garten, von dem Münchener Landschaftsmaler Simon Warnberger (1769—1847) in Kupfer geätzt und koloriert, bei Artaria in Mannheim als Folge von 12 Blättern. Will man aber einen wirklich unmittelbaren Eindruck von Dillis' Schöpfungen bekommen, so muß man die Nachbildungen Warnbergers aus dem Spiele lassen. Sie sind allerdings mit vieler Sorgfalt und Peinlichkeit gemacht, stehen jedoch gegen die viel frischeren und mit leichter Hand entworfenen Originale sehr zurück. Besonders gilt das in farbiger Beziehung. Dillis ist zwar nicht reich in der Farbe. Auch sind seine Landschaften keineswegs von vorn herein koloristisch gedacht und angelegt. Die Farbe dient ihm vielmehr nur als Belebungsmittel für die zugrundeliegende Zeichnung. Indessen weiß er die wenigen blaugrünen, hellbraunen und gelblichen Töne, die nie stark in tiefere Nüancen gehen, mit kluger Oekonomie zu verwenden und vielem Geschick an die rechten Stellen zu setzen. In breiten Flecken, ohne Aengstlichkeit und mit sicherem Gefühl für bildgemäße Abrundung trägt er seine Farben auf. Warnberger dagegen zieht diese eigentlich nur andeutende Farbengebung in eine ausführliche und schematische Behandlung. Er überstreicht die Flächen in gleichmäßigen Tönen, während bei Dillis die stehengebliebenen Ränder und die Reize der Unregelmäßigkeit der auftrocknenden Wasserfarben eine solche Monotonie garnicht aufkommen lassen. Ist er leicht und luftig, so ist Warnberger fest und schwer im Kolorit. Wirklich streng an die Natur hält sich Dillis in seinen Farben ja freilich auch nicht; sie geben nur einen ganz ungefähren und allgemeinen Begriff von dem, was er vor sich hatte. Doch das muß man dem skizzenhaften Charakter seiner Blätter zuguterechnen. Warnberger nun verstärkt diese Schwäche bis zur Unwahrheit. Unter seiner

unfreieren Hand geht der pikante Zauber des Skizzenhaften verloren. Er gerät in ein langweiliges «Ausführen» und bleibt dabei in einer nur ganz allgemeinen, bilderbogenartig kolorierenden Behandlung stecken. Zudem bringt er giftige, grellgelbe Töne, besonders da, wo etwa die Sonne auf einen Busch oder Baum oder eine Wiese mit voller Kraft auftrifft. Auch Dillis liebt es, belichtete Teile des Laubwerkes mit gelblichen Tönen anzugeben, allein er hütet sich, sie zu auffallend werden zu lassen. Man vergleiche etwa Dillis' Ansicht von Wolfratshausen, die im Jahre 1794 entstand und in Nymphenburg hängt, mit der von Warnberger gestochenen und in Farbe gesetzten Nachbildung; es ergibt sich dann der koloristische Unterschied ohne weiteres. Auch zeichnerisch ist ein solcher festzustellen. Dillis führt seine Striche forsch und unbefangen, Warnberger dagegen ängstlich-sauber. Ueberhaupt geht Dillis mit einer in jener Zeit ungewohnten Kühnheit in seiner zeichnerischen Technik vor. Mit wenigen kecken Linien, die immer auf den malerischen Gesamteindruck abzielen, weiß er das Gesehene zu fixieren. Ein Blick nach rückwärts auf die Handzeichnungen Ferdinand Kobells lehrt, wieviel freier die Linienzüge in den Naturaufnahmen von Dillis bereits sind.

Rumford bewahrte dem Künstler auch weiterhin sein Wohlwollen. So bestimmte er ihn 1792 zum Begleiter einer Militärkommission nach Sachsen; er sollte die Ergebnisse der Kommission in Zeichnungen festlegen. Durch diese Reise gab er Dillis die Gelegenheit, die Dresdener Galerie zu studieren und, da der Rückweg durch Böhmen und Oesterreich genommen wurde, auch die Sammlungen in Prag und Wien zu sehen.

Nach der Dresdener Reise blieb Dillis zunächst bis zum Jahre 1794 in München. In diese Zeit fällt die Mehrzahl seiner Radierungen. Andresen bringt in seinen «Deutschen Malerradierern des neunzehnten Jahrhunderts» ein ausführliches Verzeichnis der Blätter. Eine große Bedeutung nun kommt ihnen weder innerhalb der persönlichen künstlerischen Entwickelung von Dillis, noch in der der Münchener Landschaftskunst überhaupt zu. Auch spielte seine Radiertätigkeit bloß die Rolle einer Episode in seinem Schaffen. Immerhin sind seine bescheidenen Blätter für die künstlerische Physiognomie der Zeit

charakteristisch. Außerdem befinden sich einige sehr liebenswürdige Arbeiten darunter, die eine Erwähnung sehr wohl verdienen. An erster Stelle müssen da die beiden Radierungen genannt werden, welche sein Vaterhaus, das Försterhaus von Giebing darstellen. Sie sind mit der Jahreszahl 1793 bezeichnet. Auf dem einen Blatt (Andresen 43) gibt er nur die allernächste Umgebung der freundlichen Jägerbehausung, die, so recht der Typus eines Bauernhofes der bairischen Hochebene, mit ihrer weißgetünchten Giebelseite aus dem dunklen Laub kräftiger Bäume hervorschaut. Davor befindet sich ein freier grasbewachsener Platz. Für die zweite Redaktion desselben Themas (A. 45) hat der Künstler ein größeres Format gewählt. Hier sieht man auch mehr vom Vordergrund. Links sitzt eine Frau mit zwei Jungen im Gras und unterhält sich mit einem vor ihr stehenden, von zwei Hunden begleiteten Jäger. Rechts ragt die Ecke eines Kornfeldes in das Bildchen herein. Der dem Hause sich anschließende Obstgarten ist ebenfalls mit in die Darstellung einbezogen. Ferne Anhöhen tauchen hinter den Wipfeln der Obstbäume empor. Die Laubmassen der das Haus umschattenden Bäume sind kräftiger und tiefer im Ton gehalten, als auf der kleineren Radierung. Sonst hingegen gleichen sich die beiden Blätter in der liebevollen, mit feinen Nadelstrichen durchgeführten Behandlung. Was technisch mangelt, wird durch die warme Empfindung, die diese schlichten Heimatsschilderungen beseelt, wieder ausgeglichen. — In einigen weiteren Radierungen zeigt er sich als glücklichen Fortsetzer der von Ferdinand Kobell mit Vorliebe gepflegten Darstellung idyllisch im Schutze dichtbelaubter Bäume gelegener Bauernhütten (A. 33, 37, 38, 49). Eine dieser Landschaften, «der Bauernhof auf dem Hügel» (A. 33), ist sehr selten geworden. Für die Datierung der untereinander recht verwandten Blätter bietet die Jahreszahl 1793 auf dem Stück mit einem an einer Lichtung stehenden Bauernhaus (A. 49) einen willkommenen Anhaltspunkt. In den Kreis der Bauernhausidyllen gehören dann noch zwei bei Andresen nicht beschriebene Aetzungen: Die eine mit dem Hause zwischen Bäumen, vor dem ein Mann, mit dem Rücken dem Beschauer zugekehrt, auf dem Rasen liegt, und die andere mit dem dreifach gegiebel-

ten Hause, das vorn nach rechts und links durch Bretterplanken abgeschlossen ist; an der Planke rechts gewahrt man bei einer Tür ein Weib, und im Hintergrund lugt ein zweites Haus aus dem Grün hervor. Alle diese zierlichen graphischen Gebilde nun haben, mit Ausnahme des «Bauernhofes auf dem Hügel», ein sehr kleines Format, ein Format, wie auch Kobell es gern einhielt. Sie sind mit vielen dünnen Linien sorgsam in die Kupferplatte eingegraben. Technisch unterscheiden sie sich merklich von den Arbeiten Kobells: Die Linienführung bei Dillis ist nicht so kräftig und klar wie bei dem Mannheimer Künstler. An Sicherheit und Freiheit der Nadelführung kann es ihm unser Maler ebensowenig gleichtun. — Neben Kobell eifert er Everdingen nach. Die hölzerne Blockhütte (A. 40) und die reizende ovale Landschaft mit den Blockhäusern am Wasser, die bei Andresen fehlt, stehen vollständig unter dem Zeichen des Holländers. Wie genau er ihn studierte, beweist seine in den neunziger Jahren (die Schlußziffer der Jahreszahl ist unleserlich nach Everdingens Reiter auf dem hölzernen Steg gemachte Kopie (A. 50). Auch eine Radierung Ruysdaels hat er reproduziert. Das bei Andresen nicht verzeichnete Blatt paßt sich der genialen Eigenart des großen Meisters geschickt an. An einem Sumpfwasser entlang, in dem mehrere uralte Bäume stehen, schreitet links ein Weib mit zwei Jungen und einem Hunde. Sie trägt ein Bündel auf dem Kopfe. Das Exemplar der Maillingersammlung in München (IV, No. 354) zeigt auf dem weißen Rand den mit der Feder geschriebenen Vermerk: «fait par Dillis après Ruisdael». — Die Rückwirkung Ruysdaelschen Geistes auf Dillis eigene schöpferische Tätigkeit erkennen wir deutlich schon in der Eichbaumstudie (A. 46). Sie schildert eine alte knorrige Eiche mit gewundenem Stamm. Dillis verläßt da seine sonst angewendete zarte, mit Aufbietung vieler Striche arbeitende Nadelführung und zeichnet nach der Art Ruysdaels mit derben breiten Linien von geringerer Zahl. Rechts zur Seite des Baumes ist, nur schwach sichtbar, der Kopf eines Mohren hinskizziert. Im Sinne Ruysdaels sind dann noch die im Katalog der Maillingersammlung als «Baumstudien aus

dem englischen Garten» angeführten und nach Nagler (Monogrammisten, II) an Ort und Stelle radierten Schöpfungen (A. 30 und 31) geschaffen. Sie entstammen wieder den neunziger Jahren wie die dem einen Blatte (A. 30) beigefügte Jahreszahl, deren Schlußziffer leider wieder undeutlich ist — Nagler, Monogrammisten II, liest 1793 —, bezeugt. Die eben namhaft gemachte Arbeit ist dem Besten beizugesellen, was er mit der Radiernadel geschaffen. Ueber einen Bach, der zwischen dichtverwachsenem Gebüsch dahinfließt, neigt sich nach links, gleich einer Brücke, ein alter vielfach zerklüfteter Baum. Der derbe zerrissene Baumstamm und das Gewirr der Zweige im Gesträuch sind mit markigen Zügen hingeworfen, die unverkennbar der resoluten Radiertechnik Ruysdaels nahezukommen suchen. Uebrigens ist ja schon das Motiv eines, wie es der Holländer gewählt haben könnte: eine Landschaft mit feuchtem Erdreich, Wasser, wildwucherndem Gebüsch und einem alten Baum. Die andere Studie aus dem englischen Garten (A. 31) beschäftigt sich mit einem ähnlichen Vorwurf. Sie führt wieder an einen Wasserlauf. Rechts davon liegt auf einer Bodenwelle ein mächtiger halbvermoderter Eichenstamm. Im Hintergrund steht Laubwald. Die technische Ausdrucksweise besitzt wieder dieselbe Breite und bemüht sich viel mehr um weiche malerische Wirkung, als um Klarheit des Umrisses und scharfe Ausprägung der plastischen Form. — Etwa um zwölf Jahre später sehen wir dann aber, daß der Künstler selbständig geworden ist. Zeugnisse dieser Wandlung sind die zwei Radierungen, die er 1806 zu Paris schuf. Sie behandeln ein Stückchen Heimatnatur, nämlich den kleinen und den großen Isarsteg bei München (A. 28 und 29) und tragen rechts unten die Worte «à Paris». Es ist charakteristisch für Dillis, daß er, der damals eben aus Italien gekommen war und nun in der Seinestadt weilte, der fernen Heimat so lebhaft gedachte, daß er zur Radiernadel griff, um zweien ihrer malerischsten Winkel — wahrscheinlich an der Hand einer früheren Studienzeichnung — eine Huldigung darzubringen. Ein Beweis dafür, wie tief seine Kunst — trotz alles seines Interesses für italienische Landschaft und italienische Malerei — im heimischen Boden wurzelte. Wir werden sehen, daß

spätere Künstler, wie Derner und Wagenbauer, mit ihrem Schaffen noch fester in der Heimat gründen, daß also das Aufblühen der Münchener realistischen Landschaftsmalerei mit einem Erstarken des Heimatgefühles Hand in Hand geht . . . Die Isarstege und ihre nahe Umgebung waren allerdings auch ganz dazu angetan, ein Malerauge zu fesseln: ein auf hohen, roh behauenen Stützen lagernder Steg, darunter dunkelfarbiges Wasser mit dem beweglichen Spiel seiner Spiegelbilder, und am Ufer zwischen Gebüsch und Bäumen die mannigfach geformten Dächer und Giebel zwanglos verstreuter Häuser. Dann und wann ein Mensch, der den Steg überschreitet oder eine Weile droben, an das Geländer gelehnt, verharrt, und da und dort, dicht am Uferrand, ein knieendes Weib, das seine Wäsche in den Fluten wäscht. Ein Einfluß holländischer Kunst wäre hier, wo das Thema einen gewissen äußeren Anklang an holländische Kanallandschaften hat, gewiß nichts Unerwartetes. Allein Dillis steht jetzt, wie gesagt, sowohl in der Art, wie er die Natur auffaßt, als auch wie er technisch verfährt, ganz auf eigenen Füßen. Seine Technik hat sich geändert. Er zeichnet nicht mehr locker und weich wie in den Baumstudien aus dem englischen Garten oder zart und feinlinig wie in den Bauernhausidyllen, sondern fest und scharf und mit klaren Strichen. Vielleicht ist er ein wenig trocken. Doch diesem Nachteil wird durch den herben Reiz seiner neugewonnenen Vortragsweise, die so schlicht, so ehrlich und persönlich zugleich ist, vollauf die Wage gehalten. —

Im Jahre 1794 machte Graf Rumford seinen weitreichenden Einfluß abermals zu Gunsten des Künstlers geltend. Er regte ihn nämlich zu einer Reise nach Korsika an und gab ihm Empfehlungen an den bevollmächtigten englischen Minister und späteren Vizekönig Sir Gilbert Elliot mit. Dillis begab sich zunächst nach Livorno und wartete daselbst auf die Ankunft Elliots, in dessen Gefolge er dann nach der Insel hinüberfahren wollte. Vierzehn Tage mußte er in Livorno verweilen. Das bunte fremdartige Leben im Hafen und das hell glänzende unendliche Meer machten tiefen Eindruck auf ihn. Er benutzte seine Zeit zu zeichnerischen Studien, und es entstanden ihrer eine stattliche Zahl. Sie fanden bei den durchreisenden Fremden,

namentlich Engländern, sofort Liebhaber. Auf der Insel zeichnete er dann für den Vizekönig die Flotte des Admirals Hood, die, nach der im Mai 1794 erfolgten Uebergabe von Bastia, an der Küste noch vor Anker lag, Studien aus dem Volksleben der Inselbewohner und eine Anzahl landschaftlicher Blätter. Doch er erübrigte auch Zeit, aus all dem Neuen, was da im Geleucht der südlichen Sonne farbenglühend und lebensprühend vor ihm sich auftat, mit Stift und Pinsel für sich selbst reiche Ernte zu halten. Leider wurde sein Aufenthalt gewaltsam abgekürzt: Die Engländer und die Korsen gerieten von neuem aneinander, die Franzosen schürten diese Zwistigkeiten, und so ward die Lage auf der Insel von Tag zu Tag gefährlicher. Dillis reiste deshalb noch im selben Jahr ab und verwendete die noch übrige Zeit seines Reiseurlaubs zu einer Romfahrt. In der ewigen Stadt wartete er vergeblich auf seinen Reisekoffer, der ihm von Korsika aus nachgeschickt worden war und seine Zeichnungen enthielt. Sein Gepäck und seine Studien blieben verloren. So sehr ihn dieser Verlust auch schmerzte — er konnte noch in späteren Jahren nur mit Worten größesten Bedauerns darauf zurückkommen —, so fand er doch volle Entschädigung in dem, was Rom und seine Umgebung an Kunstschätzen und landschaftlichen Schönheiten ihm nun in Ueberfülle darbot. Mit mehreren Künstlern und Kunstfreunden unternahm er Kreuz- und Querzüge durch die Stadt, ihre Kunstsammlungen und ihren nächsten landschaftlichen Bereich. Auch war er wieder künstlerisch tätig und landschafterte. Einige Aquarelle im Nymphenburger Schloß gehören zu den in Rom entstandenen Arbeiten. Sie sind in ihrer blaugrünen Färbung nicht frei von Manier, aber im ganzen doch frisch und lebendig. Er sucht über die bloße Skizze und Vedute hinauszukommen und will bildmäßig wirken. Die Motive hat er aus Rom und dessen Nähe geholt. Auf zweien der Aquarelle — den «Cascatellen von Tivoli» und der «Aussicht aus dem Walde bey Frescati über den Lago Pontano gegen die lateinischen Gebürge» — findet man die Jahreszahl 1795. Die übrigen Nymphenburger Blätter ließ er undatiert.

Das nächste Jahr brachte er in München zu. Hier sollte seine Anwesenheit bald dringend nötig werden. Napoleon

schickte sich an, mit einem Heer die Alpen zu überschreiten und in Baiern einzufallen. Dillis wurde beauftragt, die Bestände der Galerie nach Linz zu schaffen um sie vor dem Feinde zu retten, und als dieser durch Steiermark mehr und mehr sich näherte, mit den Bildern nach Passau und schließlich nach Straubing zu flüchten. Der Frieden von Campo formio ermöglichte im Frühjahr 1797 endlich die Rückbeförderung der kostbaren Kunstwerke nach München. Diese unruhigen politischen Verhältnisse ließen Dillis naturgemäß recht wenig Zeit zu künstlerischem Schaffen. Hierzu eröffnete eine im Herbst 1797 mit zwei Engländern über Zürich unternommene Reise in die Schweiz jedoch neue Aussichten. Leider kam es zwischen ihm und seinen Reisegenossen zu Zerwürfnissen, so daß er genötigt war, von ihnen sich zu trennen und vorzeitig nach München sich zurückzuwenden. Von dem künstlerischen Ertrag seines Schweizer Aufenthaltes geben vier Aquarellansichten im Nymphenburger Schloß eine Vorstellung. Man fühlt ihnen die Freude an, die der Maler angesichts der Schönheit des Schweizerlandes empfand. Doch sie behalten dabei das Gepräge der damals so beliebten Prospekte, der möglichst weit erschlossenen Generalansichten, auf denen nichts, was der gewöhnliche Reisende zu sehen pflegt oder bei ähnlichen Anlässen gesehen hat, vermißt werden darf. Es fehlt an künstlerischer Konzentration. Ein anmutig-freundlicher Grundakkord zieht sich durch sie hindurch. Großartigkeit und Wucht sucht man vergebens. Sie gehen selbst der Darstellung des Rheinfalles bei Schaffhausen ab. Wie verstand es dagegen Morgenstern in seinem Bilde aus dem Jahre 1838[1] der wilden Pracht dieses Wasserfalles gerecht zu werden! Mit Ausnahme des eben genannten Aquarells weisen die Nymphenburger Arbeiten aus der Schweiz alle die Jahreszahl 1797 auf. Sie zeigen außer dem Rheinfall einen Blick von Bern auf die Gletscher, eine Aussicht bei Lausanne nach dem Genfer See zu und eine andere bei Vivis nach demselben See hin. — Im Jahre 1800 war neue Kriegsgefahr durch die Franzosen für München im Anzug. Dillis wurde wieder mit der Fort-

[1] Lithographiert in Hohes «Neuen Malerwerken in München».

schaffung des Münchener Gemäldeschatzes betraut und begleitete die eiligst verpackten Kunstwerke mit seinem Bruder Cantius zusammen nach der damals auf preußischem Gebiet gelegenen Stadt Ansbach. Ein volles Jahr mußte Dillis mit den Gemälden der bairischen Hauptstadt fernbleiben. Er saß aber, wie sich's bei seiner regen Natur von selbst verstand, während seines unfreiwilligen Exils nicht müßig. Eine prächtige Zeichnung des Münchener Kupferstichkabinettes mit der von ihm selbst herrührenden Notiz «Friesdorf près D'ansbach. 1801. G. D.» vermittelt uns Kunde von seiner künstlerischen Tätigkeit. Es ist eine Baumstudie auf rötlich-grauem Tonpapier mit Tusche und ein wenig Hellgrün und Deckweiß ausgeführt. Die breitästigen, eine Wiese begrenzenden Buchen sind mit flotten geschmeidigen Pinselstrichen großzügig charakterisiert. Das einfache Motiv ist in merkwürdig «modernem» Sinne aufgefaßt.

Die nun folgenden Jahre verstrichen verhältnismäßig ruhig für Dillis. Eine gewisse Unterbrechung ergab sich nur insofern, als er 1803 aus den säkularisierten bairischen Klöstern verschiedene alte Gemälde für die Münchener Galerie auszuwählen hatte. Mit dem Jahre 1805 aber nahm sein eingezogenes Leben in München schon wieder ein Ende. Im Mai des genannten Jahres, kurz nach dem Tode seines Vaters, begab er sich mit seinem Bruder Cantius nach Zürich, machte mit ihm eine Fußwanderung über den St. Gotthardt und langte am 19. Mai in Mailand an. Bis Anfang Juli verweilten die beiden daselbst, um danach über Florenz nach Rom zu eilen. Dort verbrachte Dillis eine Folge von Monaten, die voll des reinsten Glückes für ihn waren. Er erneuerte alte Beziehungen wie die zu den Landschaftsmalern J. A. Koch und J. H. Rohden und verkehrte mit den Bildhauern Wagner und Thorwaldsen und mit der liebenswürdigen Malerin Angelika Kauffmann. Natürlich wurden auch die Kunststudien, die er bei seinem ersten römischen Aufenthalte wegen der Kürze der ihm zugemessenen Zeit nur flüchtig hatte betreiben können, wieder aufgenommen. Namentlich widmete er Raphaels und Michelangelos Werken seine Aufmerksamkeit. Im Herbste machte er Streifzüge durch die Umgegend, sah Tivoli, Subjaco, Albano und andere landschaftlich interessante Orte und zeichnete dort. Im Spätherbst suchte er mit seinem

Bruder Neapel, Pompeji und Umgebung auf. Den Winter verbrachte er in Rom selbst. Malen und Zeichnen liefen neben ästhetischen und kunstgeschichtlichen Untersuchungen her. — Allein im Frühjahr 1806 mußte er jene fruchtbringende goldene römische Zeit, in der der Künstler so ganz ungehindert seinen persönlichsten Neigungen sich überlassen konnte, enden: Kronprinz Ludwig von Bayern rief ihn nach Paris, von wo dann eine gemeinsame Reise nach Spanien unternommen werden sollte. Dillis reiste über Florenz. Hier machte er einige Wochen Station, um die Werke der Frührenaissance kennen zu lernen. Auch ließ er sich in der Galerie, die eben neu geordnet wurde, die umfangreichen Bände von Handzeichnungen Fra Bartolomeos, Lionardos, Raphaels und Michelangelos zur Durchsicht geben. Von Florenz fuhr er auf dem nächsten Wege nach Paris, wo er anfang April anlangte.

In der französischen Hauptstadt warf er sich sogleich mit leidenschaftlichem Eifer auf das Studium der Kunstsammlungen. Er weilte viel in der Luxembourg-Galerie, im Musée Napoleon und im kaiserlichen Handzeichnungskabinett. Unter anderen alten Meistern war es besonders Rembrandt, dem er einen guten Teil seiner Zeit widmete. Die Radierungen des großen Holländers hielten ihn lange fest. Außerdem besuchte er viele Privatsammlungen. Er notierte sich in seinem Tagebuch mehr als zwanzig Adressen von Kunstsammlern und schrieb die Worte bei: «. . . Es ist in Paris eine Welt von Kunstgegenständen.» Er wendete aber der Anordnung der Galerien nicht weniger Aufmerksamkeit zu, als den Kunstwerken selbst. Sein Tagebuch lobt die «Ordnung und systematische Einrichtung eines jeden Kunstzweiges», sowie «den freyen Zutritt zu jeder Sammlung» und die Gefälligkeit, mit der man den Besuchern entgegenkomme. «Ich werde,» so heißt es weiter, «Paris nicht eher verlassen, als bis ich mich mit Allem ganz vertraut gemacht habe. Ich bin überzeugt, daß die kostbaren und zahlreichen Kunstsammlungen in München durch eine ähnliche Aufstellung und Einrichtung außerordentlich gewinnen und dann erst vorteilhaft benutzt werden können.» Die ständigen Ausstellungen von Handzeichnungen unter Glas und Rahmen, die im Vorzimmer des kaiserlichen Kabinetts stattfanden, brachten ihn auf

den Gedanken, für die Münchener graphische Sammlung das Gleiche zu beantragen. Auch erschien ihm die Beleuchtung der Bilder im Luxembourg — Lichteinfall durch zwei Seiten eines gewölbten Daches — vorbildlich und nachahmenswert. Zu diesen Studien und Wanderungen in den Museen kamen endlich noch Besuche in den Ateliers zeitgenössischer Künstler und Ausflüge nach St. Cloud, Sèvres und Malmaison. Zu schöpferischer Betätigung auf künstlerischem Gebiet blieb offenbar nur ein kleiner Bruchteil seiner Zeit und Kraft übrig. Der beiden Radierungen des großen und des kleinen Isarsteges, die er in Paris ätzte, wurde oben schon gedacht. Für den Künstler Dillis bedeutet Paris einen wichtigen Wendepunkt: In Zukunft sollte — so war seine Absicht — seine malerische Produktion vor der rezeptiven Tätigkeit kunstgeschichtlicher Forschungen und den mannigfachen Verwaltungsgeschäften und den Ankäufen, die ihm als Galeriebeamter oblagen, zurücktreten. Sein Tagebuch enthält die entscheidenden Worte: «Bey meiner Zurückkunft wird mich nichts mehr ermuntern, als wenn mir ein eigener Wirkungskreis angewiesen wird. Ich habe mir Kenntnisse in allen Theilen der Kunst erworben, was mich veranlaßt, fortan meine Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte zuzuwenden, und diesem höheren Zwecke die Ausübung meines Talentes unterzuordnen.» Die Betrachtung und Prüfung der Kunstwerke ist für ihn also eine dringlichere Aufgabe geworden, als das künstlerische Schaffen. Dieser Umschwung war zwar ein notwendiger, weil durch Dillis' innere Entwicklung fest begründeter. Selbst wenn wir das aber voll anerkennen und selbst wenn wir Dillis' Verdienste als Galeriebeamter noch so hoch einschätzen, so können wir uns doch auch nicht verhehlen, daß er, indem er seinen kunsthistorischen Bemühungen den Vorrang einräumte, das freie Sich-Auswirken seiner starken künstlerischen Begabung mehr einengte, als unbedingt hätte sein müssen. Nicht allein in seinen wenigen Gemälden, sondern auch in seinen Handzeichnungen, mit denen er in der Münchener Gegend seine Skizzenmappen bereicherte, begegnen wir Ansätzen und Versprechungen, die wohl wert gewesen wären, wieder aufgenommen und erfüllt zu werden. Indessen auch in anderer Hinsicht wurden die in Paris verbrachten Tage für sein künftiges Leben bedeutsam: es bahn-

ten sich zwischen dem bayrischen Kronprinzen und ihm engere persönliche Beziehungen an. Schon die gemeinsamen Galeriebesuche, bei denen Dillis den Führer machen mußte, ergaben einen vertrauteren Verkehr der beiden. Noch näher kamen sie sich auf der Reise, die der Prinz im Sommer 1806 von Paris aus nach Spanien antrat.

Welche Gegenden und Städte die Reisenden auf ihrem Wege nach der spanischen Grenze berührten, — darüber geben die Skizzenblätter von Dillis' Hand einigen Aufschluß. Nach einer Angabe von Lipowsky (bayrisches Künstlerlexikon, S. 221) soll der Künstler damals hundert Ansichten für den Kronprinzen aufgenommen haben. 79 der auf der Reise angefertigten Arbeiten besitzt das Münchener Kupferstichkabinett, und ein Teil von ihnen — nach einem alten beiliegenden Verzeichnisse sind es 57 Nummern — ist unter dem Titel «Voyage pittoresque dans le Midi de la France. Dessiné par Dillis» zu einer geschlossenen Serie zusammengefaßt. Ueber Auxerre und Autun fuhr man zuerst nach Besançon. Dann wurde die herrliche Gegend des Genfer Sees durchstreift. Das Rhonetal bot sich hierauf als die natürliche Straße nach dem Süden Frankreichs dar, dem man über Grenoble zustrebte. Der Prinz aber wendete sich von der Gegend der Rhonemündung aus nicht direkt nach Spanien, sondern reiste mit seinen Begleitern zunächst fast bis an die italienische Grenze nach Westen. Skizzen von Dillis aus Fréjus, Nizza, Antibes und Monaco beweisen es. Nachdem so die Reize der Südküste genossen worden waren, wurde die Reise nach dem Osten fortgesetzt. Zeichnungen aus Montpellier und Perpignan bezeichnen die weitere Route. Endlich ging es über die Pyrenäen nach Spanien hinein. Allein in Spanien selbst kam die fürstliche Reisegesellschaft nur bis Figueras, das am südlichen Fuße des Gebirges und in nicht allzugroßer Entfernung von der Ostküste der Halbinsel liegt. Hier wurde der Kronprinz ganz überraschend zu dem im Felde stehenden bayrischen Heer nach Deutschland zurückgerufen. Damit war natürlich auch für Dillis die Fahrt nach Spanien zu Ende. Er beklagte das umsomehr, als er dem Prinzen voller Begeisterung sich angeschlossen und von spanischer Malerei und Architektur und spanischer Landschaft eine außerordentliche innere Be-

reicherung erwartet hatte. Ueberdies lebte er ja der Hoffnung, für die Galerie in München einige gute Werke spanischer Meister ankaufen zu können, zumal da in jener Zeit solche Erwerbungen noch verhältnismäßig leicht und ohne allzugroße Kosten zu bewerkstelligen waren. — Seine Zeichnungen aus Frankreich nun sind in Tusche und Aquarellfarben ausgeführt. Meist ist der Künstler da, wo er mit Farbe nachhilft, weniger glücklich, als da, wo er sich auf einen einfachen Tuscheton beschränkt. Eine Ausnahme bildet die reizvolle Ansicht von Fréjus, die in Aquarellfarben gemacht ist. An einigen flott hingesetzten Pappeln vorbei blickt man auf die Häuser des Ortes und das ferne Gebirge mit seinen Schneebergen. Die Farben sind hell und frisch. Besonders duftig und weich im Ton erscheinen fünf Aufnahmen aus der Umgebung von Meillerie. Mit ein paar Tuscheflecken ist da die ganze sonnige Lieblichkeit dieser Gegend hingezaubert. Anderwärts, wie bei zwei Zeichnungen aus Vaucluse, setzt er mit dem Bleistift einige scharf pointierte Linien hinein, die dem Blatte dann ein erhöhtes Leben verleihen. Selbstverständlich sind nicht alle diese Skizzen gleich gut geraten. Am besten gelangen immer die, die er der Kürze der Zeit halber schnell hinwerfen mußte. Da, wo er weiter durchbildet, verläßt ihn in der Regel sein Glück. Manchmal bleibt er beim prospektmäßigen Charakter der Auffassung stehen, meist aber walten malerische Rücksichten vor, und er beweist im «Ausschneiden» seiner Motive viel echt künstlerisches Geschick. Mit einer besonderen Sorgfalt sind die Reste alter römischer Bauten wiedergegeben. Es entsprach das, neben etwaigen speziellen Wünschen seines fürstlichen Herren, ja auch ganz seinem in Paris gefaßten Entschlusse, nun der Kunsthistorie sich mit größter Energie zu widmen. So hat er das Maison carrée zu Nismes in einer großen weit durchgebildeten Tuschezeichnung geschildert. Das archäologische Interesse veranlaßt ihn hier zu einer eingehenden Darstellung, und mit kunsthistorisch geschultem Sinn und in feinen Linien folgt er der stolzen Schönheit der Architektur bis in die Details. Die Reste des Triumphbogens von Remi, das Julierdenkmal ebenda, das Amphitheater zu Nismes, der Tiberiusbogen zu Orange und andere Bauten der Römerzeit reihen sich an. Immerhin nehmen die rein land-

schaftlichen Aufnahmen den größten Raum ein. Der Landschaftsmaler herrscht vor. Alle Blätter aber reden vernehmlich vom Glück des Schauens, das der schönheitsdurstige Künstler im sonnenhellen Süden genoß. Sie sind nicht bloß trockene Notizen, sondern lebenswarme und überwiegend aus künstlerischer Notwendigkeit geborene Schöpfungen. — Nach dem vorzeitigen Abbruch der Reise begleitete Dillis den Kronprinzen noch nach Berlin und kehrte Anfang 1807 nach München heim.

Seine Beziehungen zu dem hochherzigen Prinzen, dem schon damals eine fortdauernde Teilnahme für die bildende Kunst Lebensbedürfnis war, erlitten durch diese Trennung keine Schädigung. Der Fürst blieb durch einen eifrig geführten Briefwechsel über künstlerische Angelegenheiten mit dem Galeriebeamten in ständiger Verbindung. Dillis mußte ihm über die wichtigsten Vorkommnisse in München ins russische Feldlager berichten, zum Teil die Büstenbestellungen für die Walhalla bei Regensburg vermitteln und ihn beim Bauplan für dieses Gebäude beraten. Der Künstler hatte auch großen Anteil an der Erwerbung antiker Statuen,[1] wurde bei der Innenausstattung (Wandbekleidung) der Glyptothek vom Kronprinzen um Rat gefragt und hatte ihm über den Fortgang der Freskomalereien von Cornelius Nachricht zu erstatten. Die hervorragendsten Verdienste aber erwarb er sich um die Gemäldegalerie. Sie liegen vor allem in außerordentlich glücklichen Neuankäufen. Er begab sich im August des Jahres 1808 mit Cantius über Venedig und Bologna nach Florenz und leitete hier den Ankauf des sogenannten Bindo Altoviti-Porträts und der Madonna Tempi ein. Die Madonna ging freilich erst 1828 in bayrischen Besitz über. In Rom bemühte er sich um die Erwerbung von Antiken. Dann reiste er wieder nach Florenz und kam 1809 durch Tirol nach München zurück.

Schon 1812 suchte er Rom von neuem auf, um die inzwischen angekauften antiken Skulpturen nach München zu geleiten. Daneben handelte es sich um die Frage der Gewinnung der Aegineten für die Glyptothek. — Bis 1815 blieb

[1] 1808/9 erwarb er den sogen. Jason (No. 287 der Glyptothek); 1810/11 die aus 23 Skulpturen bestehende Sammlung Bevilacqua zu Verona.

Dillis in München. In diesem Jahre aber wurde er nach Paris gesendet, um dort die Gemälde zu reklamieren, die im Jahre 1800 infolge der hastigen Flucht vor den Franzosen in der Isarstadt hatten zurückbleiben müssen und von den Feinden entführt worden waren. Jetzt hatten sich die verbündeten Heere der französischen Hauptstadt bemächtigt, und Dillis konnte die meisten jener Werke aus dem nun der Auflösung verfallenen Museum Napoleon wieder zurückerhalten. Sie gehörten in der Mehrzahl der deutschen Schule an (Amberger, Altdorfer, Baldung Grien, Beham, Burgkmair, Cranach, Feselen, Schwarz etc.), doch waren auch solche von Tizian und Rubens dabei. Außerdem machte Dillis eine glänzende Reihe von Neuerwerbungen. Erwähnt seien hier nur Murillos Thomas von Villanuova, Tizians Madonna mit dem Kind, Francias Madonna im Rosenhag und Cima da Coneglianos Maria mit Heiligen. Für die Glyptothek traf er im Auftrag des Kronprinzen mit Klenze eine Auswahl vorzüglicher Antiken. Darunter waren der Diomed (Nr. 304), die Eirene (Nr. 219) und der Zeus (Nr. 295.)

1816 unternahm Dillis mit einigen Freunden wieder eine Fahrt nach seinem geliebten Italien und hielt sich in Rom und Neapel auf. Wichtiger als diese Reise ist für uns hingegen die, welche er im folgenden Jahre mit dem bayrischen Kronprinzen nach dem Süden machte und bei der wir Dillis als Künstler tätig sehen.

Am 18. Juli 1817 schrieb der Prinz an ihn:[1] «Der König, lieber Dillis hat mir die Erlaubnis erteilt, Sie mit nach Italien zu nehmen. Das wäre also zum 12 Mal [sic!], daß Sie über die Alpen kämen, in das Land, wo man das Leben lebt. Diesen Herbst gehts fort, wahrscheinlich in Oktobers Hälfte, vielleicht früher, doch von dieser letzteren Möglichkeit (Wahrscheinlichkeit ist es nicht) noch nichts. Wie ich es werde bestimmt haben (täglich erwarte ich noch Nachrichten) teile ichs Ihnen mit . . . Das Leben geht mir auf — denke ich bald im südlichen Italien zu sein. L'Italia mia comincia a l'altra parte

[1] Vergl. Reber: Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis. Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrg. 1904.

degli Apennini. Vale caro Giorgio Bavarese!» — Dillis, der zuweilen von trüben Stimmungen gequält wurde, gab auf diese freudigen Worte keine gleich frohe, sondern nur eine gedrückte Antwort. Daraufhin erwiderte der Kronprinz: «Aschaffenburg, 22. Aug. 1817. Sie möchten wissen, wie es mit der italienischen Reise gehalten wird: hier folgt's und erstlich was Sie betrifft. Die Zeichnungen, die Sie daselbst in Sizilien machen, hätten mir zu gehören und würden von Ihnen wie die des mittäglichen [Frankreich] es geworden, ausgeführt in Bayern, wofür ich Ihnen 300 Gulden gebe. Dafür ist nicht zu sorgen, daß Sie zu wenig zeichnen werden, eher ist mein lieber Dillis abzuhalten, des Guten zuviel zu tun. Keine trüben Gedanken! Heiter in das heitere Land der Kunst laßt uns wandern. Was drückt meinen Dillis? Schicken Sie mir einen Vorschlag, wo übernacht zu bleiben ist: den 15. oder wenn es zu spät, den 14. Oktober von München wegreisend auf dem kürzesten Weg (aber nicht über Florenz) den 27. Oktober Abends in Rom eingetroffen wo ich nur den 28. verweile, den 30. in Neapel ankommen, von wo auf dem jeden 1. des Monats nach Palermo abgehenden Brick dahin geschifft wird. Ganz Sizilien nebst dem Aetna bereisen wir zu Pferde oder wer will nach Belieben in den von Maultieren getragenen Sänften. Wo die Reste altertümlicher Kunst es wert sind uns genugsame Zeit, damit sie gezeichnet werden können, verweilend. Nicht vorüberrennen, genießen will ich der Seele erhebenden Anblick. Zurück gehts nach Neapel wieder, dessen herrliche Gegend (und Pästum) besucht wird, um Neujahr nach Rom, wo bis zum April geblieben, dann sich in Florenz aufgehalten, zu München den 26. Mai eingetroffen werden wird.» In zwei folgenden Briefen (vom 6. und 7. September 1817) ersucht dann der Kronprinz Dillis noch um nähere Angaben über eine möglichst praktische und den Kunst- und Naturschönheiten des Landes möglichst gerecht werdende Einteilung der geplanten Reise.

Am 15. Oktober morgens 5 Uhr wurde die Fahrt in zwei Wagen von Nymphenburg aus angetreten. Das Gefolge des Prinzen bestand aus dem General der Hartschiergarde Grafen Sceverras Testaferrata, dem Regierungsrat Grafen Karl von Seinsheim, un-

serem Künstler und Dr. J. N. von Ringseis, dem Reisearzt. Ringseis hat in seinen von Emilie Ringseis 1886—92 in vier Bänden herausgegebenen «Erinnerungen» die ganze Reise ausführlich und mit künstlerischer Anschaulichkeit geschildert. Zunächst fuhr man über Innsbruck nach Bozen und Trient. Von da dann, ohne irgendwo längere Rast zu halten, durch Verona, Mantua, Bologna, Cesena, Rimini, Pesaro, Fano, Fossombroni, Cagli, Cantiano und Nocera, Foligno, Spoleto, Terni und Otricoli nach Rom. Hier verweilten die Reisenden nur ein paar Tage und eilten darauf, Velletri und Terracina berührend, nach Neapel. Der Kronprinz, der mit seinen Begleitern in freier, freundschaftlich ungezwungener Weise verkehrte, nahm immer abwechselnd einen von ihnen in seinen Wagen. — Die Zeichnungen nun, die Dillis für seinen fürstlichen Gebieter anfertigte, finden durch den lebendig geschriebenen Reisebericht von Ringseis eine höchst willkommene Ergänzung. Sie befinden sich in einem Umschlag mit der Aufschrift: «Ansichten aus Rom, Neapel und Sizilien» und samt einem Verzeichnis von 39 Nummern in der kgl. graphischen Sammlung zu München. Das Landschaftliche behandelt Dillis nur als Nebensache. Fast ausschließlich wendet er sich den antiken Architekturresten zu. Der Kronprinz hatte ja auch in dem eben wiedergegebenen Brief vom 22. August nur verlangt, daß der Künstler «die Reste altertümlicher Kunst» in seinen Zeichnungen festhalte, von landschaftlichen Aufnahmen aber nichts erwähnt. — Von Neapel aus, wo man mehrere Tage blieb, wurden Streifzüge in die herrliche Umgebung unternommen, wobei Dillis fleißig den Zeichenstift und den Pinsel führte. Puzzuoli, der Avernersee, die Bäder des Nero, die am Meeresufer gelegenen Tempel der Venus, des Merkur und der Diana wurden aufgesucht. Ein Ausflug galt natürlich auch Pompeji; hier aquarellierte Dillis das ausgegrabene Forum der Stadt. Am 6. November bestieg die Reisegesellschaft den Vesuv und geriet durch die heiße Lava, die überschritten werden mußte, in nicht geringe Gefahr. — Am ersten Tage des Aufenthaltes in Palermo zeichnete Dillis noch die Kirche der heiligen Rosalie auf dem Monte Pellegrino und am selben Tage (den 12. November 1817) den Berg selbst und zwar in einer flüchtigen

Skizze, die er an Bord des Schiffes machte, das die Reisenden nach Sizilien brachte. Von Palermo aus wurde nun, wie es der Prinz geplant, die ganze Insel zu Pferde oder in Sänften umreist. Ringseis hat uns in einem in seinen Erinnerungen abgedruckten Briefe (vom 11. Dezember 1817) mit den folgenden knappen Worten ein scharfumrissenes Bild der merkwürdigen Reisekarawane überliefert: « . . . Ich wollte, ich könnte Ihnen unseren Zug ein wenig beschreiben. Voran auf stattlichem Rappen ein Campiere in roter, blau ausgeschlagener Uniform, die feine Zipfelhaube auf dem Kopf; dann mit grünlederner Kappe der Prinz zu Fuß, Graf Seinsheim neben ihm in ähnlichem Kostüm wie er; der Bediente des Kronprinzen mit schief über die Brust geschnalltem Ranzen zu Pferd; ich auf einem Maulesel, mit Schuhen, langen gelben Hosen, dem Rhabarberrock, grüner Haube, Brillen auf der Nase und einem Buch in der Hand, weil man auf diesen sichergehenden Tieren höchst bequem lesen kann; dann eine leere Sänfte, von zwei Maultieren getragen, noch ein drittes leergehendes, seines Reiters gewärtig; in der zweiten Sänfte Dillis, ebenfalls die Brille auf der Nase, aber die Gegend betrachtend und zeichnend; Graf Sceverras auf einem stolzen Maul, edel wie ein General und gewandt wie ein Italiener; hierauf im langsam schweren Zuge folgend die Bedientenschaft mit den Lastmaultieren, die einherziehen, hoch und breit von Kisten und Koffern wie bewegliche Häuser; Ghecco, der Kammerdiener des Grafen Seinsheim, als Adjutant auf einem flüchtigen Maule den Zug auf- und abreitend und das Proviantwesen kommandierend; schließend endlich die ganze Karawane ein zweiter Campiere auf einem Falben, eine Wurst in der einen, eine Flasche in der anderen Hand. Häufig muß die gesamte Kavallerie absitzen und zu Fuß in Städte und Festungen einziehen.» In einer Anmerkung fügt der Verfasser hinzu: «Auf einer Porzellanvase, Geschenk des Frhrn. von Lerchenfeld zu meiner Hochzeit, ist unser Zug in ungefähr obiger Weise nach einer Zeichnung von Dillis in sehr schönem, sonnigem Gemälde dargestellt.» — In Segesta blieb der Arzt mit dem Künstler, der den Tempel zu zeichnen hatte, zurück, während ihr königlicher Herr nach Trapani vorausging. Sie verweilten zwei Tage (am

17. und 18. November) daselbst. Ringseis erzählt: «Diese Nacht blieben wir in einem ganz einschichtig stehenden, eine Viertelstunde vom Tempel entfernten Hause, Dillis und ich mit unseren zwei Mauleseltreibern und einem berittenen Soldaten (Campiere), der als Wache mit uns ist. Dies Haus bewohnt ein Mann mit zwei Kindern das ganze Jahr; gleichwohl ist in demselben kein Tisch, kein Ofen, kein Herd, kein Bett, kein Glas usw. — schlafen werden wir auf einigen Brettern, von unseren Mänteln und ich von meinem Rhabarberrock noch insbesondere zugedeckt. Wir brachten kalte Küche und Wein mit uns, und unser Wirt hat uns einen Vogel, den er geschossen, auf dem Ziegelfußboden des Zimmers gebraten. Abends $7^1/_2$ Uhr im Hause. Wir haben ein sehr herrliches Abendessen gefeiert; wie Könige vergnügt in unserem dickrußigen Zimmer auf Blöcken um einen höheren Block herumgelagert; auf diesem sogenannten Tisch brennt festgepappt ein von uns mitgebrachtes Wachslicht; dazu der Mond durch ein hohes Fenster scheinend. Wir gaben unsern Leuten und den Wirten von unsrem Braten und Wein und sie wurden kreuzfidel; unser Wirt blies auf dem Dudelsack, der Soldat dazu auf der Pfeife, die Eseltreiber tanzten einen Sizilianischen, und ich bekam große Lust, mitzutanzen. Wir tranken alten Rheinwein auf das Wohl aller unserer Lieben, recht von Herzen, umso herzlicher, da wir so einsam waren, und sangen das Rheinweinlied von Claudius:

«Und wüßten wir, wo jemand traurig läge,
Wir gäben ihm den Wein usw.» »

Nachdem die beiden in der Nacht entsetzlich unter dem Ungeziefer gelitten hatten, begaben sie sich am Abend des folgenden Tages nach Trapani, wo sie der Kronprinz erwartete. Das nächste Reiseziel war Selinunt. Wieder hielt man es so, daß der Prinz nach der Besichtigung der Tempelreste weiterreiste und Dillis, um künstlerische Aufnahmen zu machen, in der Gesellschaft von Ringseis etwas länger am Platze verweilte. Der Aufenthalt in dieser wilden Gegend war nicht ungefährlich, da in den nahen Buchten zuweilen afrikanische Seeräuber landeten und Bauern gefangen mit sich fortführten. Dillis und

sein Gefährte übernachteten in einem einsam dicht am Meer erbauten Hause, das dem Herzog von Terranuova gehörte. Brausend schlug das Meer gegen die Ufer. Abends klang von fernher Herdengeläut. Das Mondlicht, aus trüben Wolken nur mühsam sich seinen Weg bahnend, spielte ungewissen Scheines um die ungeheuren Trümmer der drei Tempel. — Am 22. November mittags reisten die beiden ab und eilten nach Girgenti. Dillis' Aufenthalt erstreckte sich diesmal über mehr als acht Tage. Ringseis harrte abermals getreulich bei ihm aus. Unter den damals geschaffenen Blättern des Malers interessieren namentlich die mit den Tempeln des Zeus, der Juno Lucina und der Concordia. Selbst architektonischen und plastischen Einzelheiten geht er nach: er führt vom Zeustempel ein mächtiges zur Erde gestürztes Kapitell und die kolossalen Trümmer eines der Giganten vor. Die zuletzt genannte Studie trägt das Datum des 28. November. Als Dillis die geforderten Aufnahmen gemacht hatte, ging es weiter nach Terranuova. Auf dem Wege von da nach Noto hätten Dillis und Ringseis, die zusammen in einer Sänfte saßen, fast ihr Leben eingebüßt. Durch Schreckensrufe der Maultiertreiber plötzlich aufgescheucht, verließen sie die Sänfte und gewahrten nun, daß dieselbe knapp am Rande einer geländerlosen Brücke, die über einen Abgrund führte, hing und beinah mit dem vorderen Maultier, das hilflos dalag, hinabgestürzt wäre. Doch die Reise sollte späterhin noch mehr Fährnisse bringen. Zunächst war man froh, als man wohlbehalten in Syrakus anlangte. Eine vom 7. Dezember datierte Zeichnung vom Theater von Syrakus erzählt uns davon, daß der unermüdliche Dillis auch hier nicht müßig saß. In Taormina, wo die Reisenden am 12. Dezember ankamen, skizzierte er ebenfalls das antike Theater für den Kronprinzen. Am 18. desselben Monats erreichte man St. Agatha an der Nordküste der Insel. Wiederum benutzte Dillis den nur kurzen Aufenthalt zu künstlerischen Studien. Es folgte nun die mühsamste und gefahrvollste Strecke der gesamten sizilischen Reise. Früh 5 Uhr brach der Zug von St. Agatha auf. Der Weg führte dicht am Meer an ungeheuren Felsenwänden hin und war so schmal, daß man jederzeit gewärtig sein mußte, auszugleiten und der grausigen Tiefe zum Opfer zu fallen. Nur

mit höchster Anspannung der Kräfte arbeiteten sich Prinz Ludwig und sein Gefolge durch die Felsen hindurch. Endlich, abends 10 Uhr, kam man in Cefalu an. Todmüd, die schlichte Reisekleidung mit Straßenkot beschmutzt, traten die Reisenden in den bischöflichen Palast ein, wo der Bischof und das ganze Domkapitel, alle in geistlicher Gala, sie bereits lange Zeit erwartete. Die Geistlichen wunderten sich wieder und wieder über die Waghalsigkeit der Ankömmlinge, die den sowieso schon halsbrecherischen Weg noch dazu bei Nacht gemacht hatten, und erzählten, daß kurz vorher zwei Maultiertreiber mit ihren Tieren auf demselben Pfad ums Leben gekommen seien. Dillis stand während der Begrüßung still abseits. Plötzlich aber schluchzte er laut und heftig auf: noch einmal waren ihm die eben überwundenen Gefahren mit ganzer Gewalt vor die Seele getreten, und sie erschütterten ihn nun, wo er sie erst in ihrer vollen Größe erkannte, aufs mächtigste. Kein Wunder auch, daß seine leicht erregbare Künstlernatur von den Reiseerlebnissen besonders tief ergriffen wurde und daß ihn, den Achtundfünfziger, die Anstrengungen der Wanderung durch die Felsenwildnisse mehr mitgenommen hatten als seine jüngeren Gefährten! Ringseis brachte ihn auf sein Zimmer und nahm ihn unter sorgsame Pflege, so daß Dillis am anderen Morgen schon wieder wohlauf war, ja über die Abenteuer des vergangenen Tages und über jenen Schwächeanfall zu lachen vermochte. — In Palermo fand dann die sizilische Reise ihr Ende. Nach stürmischer Seefahrt lief die Gesellschaft am 2. Dezember in den Hafen von Neapel wieder ein. Sie reiste über Salerno und Ebole nach Pästum weiter. Der Kronprinz begnügte sich mit eintägigem Aufenthalt. Dillis mußte länger ausharren. Von den in Pästum von ihm angefertigten Veduten sei ein großes Aquarell des Neptunstempels genannt. Ringseis blieb wieder bei dem Maler. Am 13. Dezember machten sie sich auf den Rückweg nach Neapel.

Rom, wo der Kronprinz mit den Seinen am 21. Januar eintraf, gab natürlich vielfachen Anlaß zu größerer künstlerischer Ausbeute für Dillis. Er aquarellierte eine stattliche Ansicht der ewigen Stadt von der Villa Melini aus, überging selbstverständlich die Peterskirche nicht, schenkte den Ausgrabungen

am Friedenstempel und dem Tempel von Sonne und Mond beim Konstantinsbogen gebührende Beachtung und begab sich mit dem Skizzenbuch auch in die nächste Umgebung: das große Aquarell mit der Kirche St. Andrea z. B. erzählt uns davon. Weiter hinweg von den Mauern der Stadt führten ihn die Ausflüge nach Albano, dem Nemisee und nach Tivoli, alles Orte, die auf der Hinreise nicht berührt worden waren. Der rege Verkehr, den der Kronprinz mit allen bedeutenden deutschen Künstlern in Rom unterhielt, muß für Dillis von großem Interesse und vielem Gewinn gewesen sein. Außer den Ateliers von Schadow und Cornelius wurden auch die Werkstätten von Canova und Thorwaldsen besucht. Davon, daß Dillis zu dem in Rom wohnenden deutschen Landschafter J. Chr. Reinhart in nähere Beziehung getreten wäre, ist uns nichts überliefert. Ringseis, der von ganzem Herzen der «christlich-deutschen» Kunstrichtung, die damals eben aufzublühen begann und in Cornelius ihr Haupt sah, zugetan war und der den Kronprinzen für dieselbe zu gewinnen trachtete, spricht in seinem ausführlichen Bericht über den römischen Aufenthalt fast nur von den Nazarenern, wie die Künstler eben jener Richtung genannt wurden, von Dillis' künstlerischer Tätigkeit aber schweigt er. Es mochte dazu vor allem der Umstand beitragen, daß Dillis, wie unser Gewährsmann einmal (Band I, S. 501) sich ausdrückt. eine «vorwiegend hellenisierende Bildung» besaß und schon aus diesem Grunde, dann aber auch deshalb, weil er «als Landschafter kein allernächstes Interesse hatte, für oder wider die neue christlich-deutsche Kunstrichtung Partei zu nehmen», abseits von den Nazarenern stand. — Der römische Aufenthalt dehnte sich bis tief in den April hinein aus. Er fand einen glänzenden Abschluß durch das Fest, das die deutschen Künstler am 29. April dem Kronprinzen zu Ehren gaben. Am nächsten Tage reiste der junge Fürst, der zur Erteilung der Verfassung nach München gerufen worden war und infolgedessen auch den Plan einer Fahrt nach Griechenland hatte aufgeben müssen, mit seinen Begleitern der Heimat wieder zu.

In all' den künstlerischen Aufnahmen nun, die Dillis für ihn auf der Reise geschaffen hat, tritt die malerische Tendenz vor der rein gegenständlichen Anteilnahme entschieden zurück.

Es ist nicht der Landschaftsmaler, sondern der Kunsthistoriker Dillis, der zu uns spricht. Er sieht denn auch mehr auf Klarheit und Deutlichkeit der Schilderung, als auf künstlerischen Reiz derselben. Nur auf dem Blatte mit der Höhe bei Agrigent, auf der der Tempel der Juno Lucina steht, verhält es sich anders. Durch die Art, wie er da den Berg mit seinen Bäumen und Mauerresten in großer Silhouette gegen den monderhellten Wolkenhimmel sich abheben läßt, gewinnt er eine kleine Stimmungslandschaft. Sonst aber bevorzugt er eine ebenso nüchterne wie saubere Durchführung und legt, wie schon bemerkt wurde, mehr Nachdruck auf die Architektur als auf die landschaftliche Umgebung. Technisch ist er gewandter, jedoch auch trockener als in den französischen Zeichnungen. Die fesselnde Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, die den Skizzen aus Südfrankreich eigen ist, da sie wie im Fluge gepackt und hingeschrieben wurden, geht den italienischen Aufnahmen ab; sie sind umständlich und gemächlich gemacht. Auch glaubt man hier und da noch die Unlust etwas hindurchzufühlen, mit der Dillis diese Reise antrat.

Alle Vorzüge des Zeichners und Aquarellisten Dillis aber konzentrieren sich in den Handzeichnungen, welche er der heimischen Natur entnahm. Begreiflicherweise kommen hierbei weniger die befangeneren Früharbeiten wie die oben gewürdigten, im Auftrage Rumfords angefertigten oberbayrischen Landschaften, als die seiner reiferen Jahre in Betracht. Die heimischen Studien lassen ohne Einschränkung den Landschaftsmaler zum Worte gelangen; der Historiker redet, wie es in den Skizzen aus Südfrankreich und Italien doch geschah, hier niemals störend drein. Sie geben deshalb neben seinen Gemälden die reinste und klarste Vorstellung von seinem Wollen und Können als Künstler. Schon auf den ersten Blick hin muten sie auch weit wärmer und traulicher an, als die in fremden Landen entstandenen Arbeiten. Eine zarte Innigkeit beseelt die auf deutschem Boden geschaffenen Blätter. Es ist kein Zweifel darüber, daß hier in der Heimat die besten Kräfte seiner Kunst wurzelten. Er wurde sich dessen vielleicht gar nicht einmal so deutlich bewußt. Brachten es doch seine Lebensverhältnisse und seine persönliche Liebhaberei mit sich,

daß er sein Interesse viel öfter Italien als dem Vaterland zuwendete, und daß ihm die Maler der italienischen Renaissance ungleich mehr am Herzen lagen, als die deutschen Meister, denen er ein nur mäßiges Verständnis entgegenbrachte. Vor den aus der heimischen Landschaft gewonnenen Handzeichnungen hat man sogleich das Gefühl, daß der Künstler hier auf ihm völlig vertrauter Erde sich bewegt, daß er schon in seinen Jugend- und Jünglingsjahren diese Büsche und Bäume, diese Wiesenebenen, Täler und Berge, diese Wasser und Wolken sah, und daß er diese Natur gerade darum, weil er in ihr groß wurde, weil er ihr angehörte in einer Zeit, da die menschlichen Sinne am aufnahmefähigsten zu sein pflegen, so gut verstand und so feinfühlig abzuschildern wußte. Er wurde ja auch als Sohn eines Försters geboren und bekam also die Liebe für Wald und Feld mit auf den Lebensweg. Außer ihrer Innigkeit und der Schärfe der Charakteristik zeichnen sich diese Heimatstudien noch durch eine dritte Eigenschaft vor seinen anderwärts gemachten Naturstudien aus: das ist die größere Abwechselung in der Verwendung der technischen Mittel. Wie die Gelegenheit, noch mehr aber wie die künstlerische Absicht, die er verfolgte, es ergab, benutzte er bald weißes, bald Tonpapier und arbeitete bald mit Blei, bald mit Kreide und Kohle, bald mit Tusche, Deckweiß und Aquarellfarben oder ließ diese Techniken hie und da in enger Vereinigung wirken. Niemals wird er nüchtern und kleinlich. Stets weiß er sein Motiv künstlerisch zu runden. Viele dieser Skizzen sind aus der unmittelbaren Nähe Münchens genommen. Sehr geistvoll und graziös ist eine Ansicht Münchens bei Mondschein im Besitz der Münchener Kupferstichsammlung. Im Vordergrund sieht man einen Isararm und dahinter die Silhouette der Stadt. Am Himmel steht der Mond. Der blaue Papierton suggeriert wirksam die Vorstellung des bläulichen Mondlichtes. Mit wenigen Tuschflecken und ein paar mit dem Pinsel gezogenen Linien hat er das Weidengebüsch am Ufer und die Gebäude der Stadt, unter denen die Frauen- und Theatinerkirche hoch emporragen, gegeben. Der Mond und die Stellen der Wolken, die von seinem Lichte gestreift werden, sind mit etwas Deckweiß hervorgehoben. — In der Maillingersammlung zu München befinden sich eine

Anzahl ganz ähnlich gearbeiteter, malerisch behandelter Skizzenblätter, die gleichfalls an den Ufern der Isar in nächster Nachbarschaft der Stadt entstanden sind. Dillis liebte es, im Sommer nach erledigter Tagesarbeit zur Abendzeit das Freie aufzusuchen. Er wanderte oft zur Isar hin, streifte an ihr entlang oder begab sich hinüber nach der Praterinsel und sah von da aus der Sonne zu, wie sie im Westen tiefer und tiefer sank und nach einem letzten mächtigen Aufflammen hinter der Stadt verschwand. Unwillkürlich griff er dann zu Stift, Pinsel und Papier und hielt, was er eben schaute und miterlebte, fest. Dieses Miterleben fühlt man allen seinen Isarskizzen noch heute an. Sie gleichen Tagebuchaufzeichnungen, die niedergelegt wurden, um tiefen seelischen Eindrücken künstlerische Befreiung zu schaffen. Die meisten der Blätter hat er auf der Praterinsel gezeichnet. So gewahrt man auf einer Studie von 1820 (Katalog der Maillingersammlung Band I, Nr. 2334) links vorn ein Stückchen der Insel und ihrer hohen dichtbelaubten Bäume. Rechts erblickt man den überbrückten Fluß und jenseits, in dunkler Silhouette, die Stadt. Hinter ihr geht eben die Sonne unter. Diese selbst ist nicht mehr sichtbar, wohl aber sind es ihre funkelnden Strahlen, die sie zum Himmel aufsendet. Die Rückseite der Skizze trägt neben dem Datum (den 24. Oktober 1820) den Vermerk: «Goldgelber Sonnenuntergang». Diese Worte bezeugen, wie großen Wert Dillis auf die koloristischen Probleme einer Landschaftsschilderung legte. Dementsprechend greift er hier auch zu einer spezifisch malerischen Ausdrucksweise: er nimmt grüngetöntes Papier, arbeitet mit Kreide und Tusche auf eine breite, weiche, tonige Wirkung hin und setzt mit Deckweiß die Lichter auf. Diese Lichter bringen ein intensives Leben in das Ganze; wir meinen, die Strahlen der Sonne raketenartig hinter der Stadt emporschießen und in flüchtigen Glanzlichtern an den Wolken hinhuschen zu sehen. — An Kraft und Stimmung gibt dieser meisterlichen Studie eine andere wohl in derselben Zeit entstandene nichts nach. Diesmal läßt uns der Maler von der Insel einen Blick nach dem «Grünen Baum», einer ehemals am linken Isarufer gelegenen Wirtschaft zu tun (I, 2338). Er hat dunkelblaues Papier gewählt und die Schatten mit Tusche in breiten Pinselstrichen

eingetragen. Die Stimmung ist die eines Spätsommertages bei bedecktem Himmel. Aus den Wolken, zu denen am anderen Ufer zwei Pappelbäume düster und unbeweglich sich emporrecken, schimmern schmale Lichtstreifen. Sie spiegeln sich hell im schnellgleitenden Wasser und verleihen ihm einen metallischen Glanz. — Sehr gut ist die Beobachtung des Lichtes auch auf der wiederum auf blaues Papier skizzierten Zeichnung die von der Kohleninsel aus eine Fernsicht in die Gegend der alten Kürassierkaserne fixiert (I, 2339): Rechts vorn das Inselgestade mit seinen Bäumen, mit frischen festen Strichen angedeutet; in der Ferne eine Brücke und dahinter, zart-tonig mit dem Finger hingewischt, die Kaserne. Am Himmel aber blitzt zwischen dichten Wolkenmassen die tiefstehende Sonne hindurch. Ihr Licht ist, wie gewöhnlich, durch Auftrag von Deckweiß wirkungsvoll geschildert. — Die souveräne Leichtigkeit und Grazie, mit der unser Künstler Stift und Pinsel zu handhaben vermochte, verdeutlicht vielleicht am besten die pikante Skizze auf gelblichem Papier mit den «Ueberfällen am Prater» (I, 2340). Die schwungvollen dünnen Pinselzüge prickeln voll Leben. Der hellgelbe Ton des Papieres ist äußerst glücklich gewählt; auf ihm treten die Linien und Töne satt und weich hervor, auch erhält das Ganze durch ihn eine gewisse Wärme und freundliche Stimmung. — Doch es ist unmöglich, der delikaten zeichnerischen Reize aller Isarstudien der Maillingersammlung hier zu gedenken. Angeführt sei nur noch die 1827 datierte duftige Kohleskizze aus dem Innern der Praterinsel (I, 2336), dann aber jene Kreidestudie auf blauem Papier, welche durch ihre dekorative Haltung sogleich auffällt (I, 2352a). Links vorn ragen, mit markigen Strichen in Ton gesetzt und in ihrer Gesamtheit energisch umrissen, die Laubmassen alter Bäume. Zur Rechten schaut man über den Fluß auf die Abhänge des steil ansteigenden, damals noch kahlen Ostufers. Den Hauptraum der Zeichenfläche jedoch nimmt neben den üppigen Baumwipfeln der Himmel ein. Er ist von mächtig sich auftürmenden runden Wolken erfüllt. Sie sind mit weißem Kreidestifte gezeichnet, heben sich hell leuchtend von dem blauen Papierton ab und bilden einen starken Kontrast zu dem

dunklen Laubwerk im Vordergrunde. Man wird geradezu an Arbeiten moderner Landschafter erinnert, die, wie hier Dillis, dadurch eine rein dekorative und möglichst wuchtige Wirkung anstreben, daß sie große helle und dunkle Flächen unmittelbar nebeneinanderstellen. — Nur zwei der aus dem Bestand der Maillingersammlung namhaft gemachten Arbeiten sind datiert: die eine mit dem Sonnenuntergang (1820) und die andere aus dem Innern der Praterinsel (1827). Die übrigen hier angeführten rühren aber, nach Technik und Auffassung zu schließen, jedenfalls aus derselben Zeit her. Dillis stand damals bereits in den Sechzigern. Es ist erstaunlich, daß er da noch derartig frische Schöpfungen hervorbrachte, die nichts weniger als ein Nachlassen der künstlerischen Kraft bedeuten. Ja, er zeigt sich mit seinen Naturstudien hier auf einer Höhe, wie er sie vorher noch nicht erstiegen hatte. Auf Grund ihrer schlicht-sachlichen Anschauung und ihrer breiten großzügigen Behandlung reihen sie sich den gehaltvollsten Leistungen der jungen Münchener Landschaftsmalerei ein. — Die Isartallandschaft muß ihm aber schon früher ihre Herrlichkeit offenbart haben. Auf einem mit Sepia gemalten Blatte der Maillingersammlung (I, 2333) schilderte er bereits 1791 ein Stück des bei Großhesselohe grünenden kernigen Buchenwaldes. Und zwei Ansichten des Schlößchens Harlaching in derselben Sammlung (I, 2341) und im kgl. Kupferstichkabinett zu München stammen ebenfalls aus seinen jüngeren Jahren. Eine dritte, aus dem letzten Lebensjahr des greisen Künstlers, gehört wieder der Maillingersammlung an (II, 228). Die im Kupferstichkabinett bewahrte Ansicht ist mit Kohle gezeichnet. Er geht breit ins Tonige und setzt Tusche in die beschatteten Teile der Landschaft. — Eine ganz andere Technik nimmt er für die Studie mit Schloß Grünwald, die wie die zunächst hier folgenden Blätter in der Münchener königlichen Kupferstichsammlung zu finden ist. Er skizziert mit langen hastigen Bleistiftstrichen und fügt einige flüchtige weiße Lichter hinzu. In der Schilderung von Starnberg und dem Starnberger See treffen wir ihn abermals bei einer andersgearteten technischen Ausdrucksweise. Er bringt da eine mit scharfgespitztem Stift und durchsichtigen Aquarellfarben innig und zierlich durch-

geführte Zeichnung. Der Hauptreiz beruht darin, daß der Vordergrund skizzenhaft bleibt — einige schnelle Striche deuten Vegetation an —, während der Ort mit Schloß und Kirche und der See und das Gebirge eingehend durchgearbeitet sind. Die hellen Wände der Gebäude und ihre rotbraunen Dächer stehen sehr fein zu den hellgrünen Hängen des Hügels, auf dem sie sich erheben. Mit gleicher Delikatesse ist das jenseitige Seeufer in seinen vielfachen Gliederungen wiedergegeben. Von ferne leuchtet das Gebirge mit seinen blau beschatteten Hängen und weißen belichteten Schneegipfeln. — Aehnlich feinsinnig, nur skizzenhafter hält Dillis die Landschaft mit der Gegend bei Seefeld am Pilsensee. Auch Kochel- und Schliersee hat er mit seinem Skizzenbuch aufgesucht. — Eine kleine Tuschezeichnung mutet wie ein schlichtes Gedicht auf die Waldeinsamkeit an: sie stellt einen Waldbach aus der Gegend von Fischbach dar, der unter dünnstämmigen Buchen über Felsengeröll einherplätschert. — Wieder aus dem Bereich des Waldesgrüns ist das Aquarell mit dem durch Laubwalddickicht führenden Pfad (Maillingersammlung, IV, 344). Mit klarem Hellgrün, Hellgelb und etwas Tusche erzeugt Dillis da einen höchst frischen und geschmackvollen Farbenakkord. — Den silbergrauen Schimmer, der über einem Flusse ruhen kann, sucht er in der 1794 datierten, der Gegend von Neuburg an der Donau abgewonnenen Pinselzeichnung (München, Kupferstichkabinett) zu erhaschen. Mit einer wunderbaren Leichtigkeit und einer ungemein einfachen Abstufung von hellgrauen und blaßblauen Tönen weiß er den blanken ruhigen Wasserspiegel und die zurückgelegene, weich in Dunst gehüllte Brücke anzudeuten. — Das wilde Aufsteigen eines nahenden Gebirgswetters läßt er uns in einem Aquarell, das Besitz der Stadt München ist (Maillingersammlung I, 2363), miterleben. Wir werden in die Partenkirchener Gegend versetzt. In breitem Bett kommt ein Bach herangerauscht. Auf dem hohen Uferrand rechts stehen in malerischem Wechsel unregelmäßig gebaute hölzerne Bauernhäuser. Zwei Frauen sind von ihnen herniedergestiegen und spülen im Bachwasser ihre Wäsche. Links vorn treibt ein Hirt ein paar Kühe zusammen. Er mag

sie noch vor dem Hereinbrechen des Unwetters in die Ställe bringen wollen. Düster erheben sich im Hintergrund über dem gewaltigen Bergmassiv mit seinen tiefblauen Wänden und seiner fahl schimmernden Schneespitze die dunkelgrauen Gewitterwolken. Gleich wird ein heftiger Windstoß einherfahren und die ersten Regentropfen mit sich führen . . . Das Blatt hat ein großes Format und ist mit souveräner Breite flüssig heruntergemalt. Man erkennt, daß der Künstler den Pinsel sich reichlich voll Farbe saugen ließ und dann das Ganze in einem Zuge, naß in naß flächig hinsetzte. Er ging durchaus auf die große tonige Wirkung. Nichts ist fein ausziseliert und scharf umrissen, und wenn er im Vordergrund die Kühe und ein paar Felsblöcke mit markigen schwarzen Linien umzog, so geschah es nur, um dem vorderen Plan einige kräftige Akzente zu geben, nicht aber um einer plötzlich sich geltend machenden zeichnerischen Tendenz willen. Sehr fein ist, wie im Mittelplan die rote und blaue Kleidung der Frauen warm leuchtet und wie in der Ferne die Bergmassen in weiche Schatten zurücksinken. Die kühne forsche Pinselführung und die zielbewußte energische Konzentration der Stimmung verweisen das ausgezeichnete Aquarell in die zweite Lebenshälfte des Künstlers. — Eine verwandte Stimmung herrscht in der malerisch-frei hingewischten Kohleskizze derselben Sammlung. Sie trägt von des Künstlers Hand die Beischrift «Gewitter bei Gmund» (I, 2344). Ueber einem von einer steinernen Brücke überspannten Flußtal kommen finstere Wetterwolken heraufgezogen. — Die Ruhe eines sonnigen Tages dagegen liegt über der reizvollen Tuschezeichnung mit der Bergstraße (I, 2356), und klares Sonnenlicht bestrahlte auch die obere Partie eines felsigen Hanges bei Wolfratshausen im Isartal, als der Künstler sie mit Tusche und Feder nachbildete. Von den hellschimmernden Flächen des Gesteins hebt Buschwerk im Vordergrund dunkel sich ab (I, 343). In einer wahren Fülle von blitzendem Licht aber erglänzt eine kleine unscheinbare Tuschezeichnung, die der königl. graphischen Sammlung in München angehört. An einem Hügel, auf dem ein Laubbaum, ein lang sich hinziehendes Haus und mehrere Staffagefiguren sich befinden, öffnet sich eine Sand- oder Kiesgrube. Vor ihr steht ein Hirt mit

Schafen und Rindern. Links führt ein Weg in die Weite. Der Himmel ist in blauen Ton gesetzt, die Wolken sind ausgespart. Einige dünne Federstriche, die der Maler insbesondere für den Baumschlag verwendet hat, heben den Gesamteindruck. Dadurch, daß Dillis den Vordergrund in Schatten legte, die Wände der Grube aber, mit Ausnahme weniger durchsichtiger Schattentöne, in dem weißen Papierton stehen ließ, bekam das Blatt seine merkwürdige Helle. Der Hügelhang funkelt von intensivstem Licht. Es ist bedauerlich, daß die Zeichnung, die wegen ihrer sicheren Behandlung nicht der frühen, sondern wohl der mittleren Zeit von Dillis' Schaffen zuzurechnen sein wird, kein Datum hat. Eine derartig scharfe Beobachtung des Lichtes — und zweifellos ist das Spiel des Lichtes auf den kahlen Flächen der Sandgrube die Anregung für diese Studie gewesen — muß in einer so frühen Epoche des neunzehnten Jahrhunderts überraschend wirken. Ist doch dabei zu berücksichtigen, daß der Künstler schon 1841 starb.

Mit dieser köstlichen Lichtschilderung seien die Handzeichnungen unseres Künstlers verlassen. Sie dürfen Anspruch auf wirklich eingehende Beachtung erheben, denn die künstlerische Tätigkeit von Dillis war eine vorwiegend zeichnerische. Vor allem jedoch verdienen diese Studienblätter wegen ihres für ihre Zeit bedeutsamen Wertes ernste Berücksichtigung. Während die Mehrzahl seiner Zeitgenossen noch an einem schwächlichen Eklektizismus krankte, trat er der Natur frei von aller bedrückenden Konvention gegenüber und gab sie schlicht und frisch wieder. Wie leicht hätten gerade über ihn, der kunsthistorisch so vielseitig und gründlich gebildet war und dessen Beruf als Galeriebeamter die tägliche Berührung mit den besten Werken der Malerei mit sich brachte, fremde Vorbilder eine ausschlaggebende Macht gewinnen können! Allein in seinen Handzeichnungen ist kaum etwas von altmeisterlicher Einwirkung zu entdecken. Im ganzen sind sie auch frei von Manier, der damals so mancher Künstler rettungslos verfiel. Nur ab und zu einmal nähert er sich einer schematischen Darstellungsweise (siehe z. B. die Aquarelle mit Schloß Brannenburg und mit Hohenaschau im Münchener Kupferstichkabinett). Sonst treten Naivität und Unmittelbarkeit durchweg als das Charakte-

ristikum seiner Arbeiten auf, und seine Linienführung und seine Farbenangaben haben nichts Gemachtes und Konventionell-Kalligraphisches an sich. Der Försterssohn, dessen Benehmen Albrecht Adam eine gewisse Naturwüchsigkeit nachrühmt, die ihn sehr gut kleide, bewahrt sich die gesunde Schlichtheit eben auch in seiner Kunst. Der plastischen Form in seinen Naturstudien möchte man freilich gar manchmal eine schärfere Ausprägung wünschen. Indessen wird dieser Mangel durch einen angeborenen Sinn für malerische, tonige Wirkungen wieder ausgeglichen. Kaum jemals ist Dillis dunkel und schwer im Ton. Die luftige Helle der nach ihm emporblühenden Malerei des neunzehnten Jahrhunderts kündigt sich in seinen Blättern bereits an. Ueber seinen Aufnahmen aus Frankreich und Italien liegt etwas vom lichten Schimmer des heiteren Südens. In der Darstellung der Sandgrube wagt er sich schon an das Lichtproblem, das ja auch in den Sonnenuntergangsstimmungen seiner Isarstudien gestreift wird. Und atmosphärische Vorgänge schildert er gleichfalls in einer Weise, die auf die Zukunft deutet: die Partenkirchener Gewitterlandschaft bekräftigt es zur Genüge. —

Dem Bedauern Christian Müllers, des Verfassers des Buches über «München unter König Maximilian Joseph», daß wir nur wenig Gemälde von Dillis besitzen, kann man vollkommen beipflichten. Allerdings darf man dabei nicht außer acht lassen, daß der Künstler in der Oelmalerei durchschnittlich nicht so glückliche, wenn auch recht achtenswerte Leistungen aufzuweisen hat wie auf dem Gebiet des Naturstudiums. Als Maler ist er weniger vielseitig und beweglich und hat zeitweise die gefährliche Neigung, das einmal als günstig erprobte Rezept des farbigen Aufbaues immer von neuem zu wiederholen. In einigen seiner Bilder fußt er noch ganz auf dem Geschmack der Rokokozeit. So in der kleinen Ansicht von Grotta ferrata in der Münchener neuen Pinakothek (No. 157). Schon das ovale Format, das im Rokoko häufig Anwendung fand, deutet darauf hin, dann der leichte flatterige Charakter des Baumschlages im Vordergrund, die dekorative und etwas allgemein und summarisch vorgehende Mache und endlich die graziös-idyllische Naturauffassung, die dem

liebenswürdigen Werkchen zugrunde liegt. Zwischen Bäumen hindurch blickt man in ein liebliches Flußtal, in dem links auf bewaldeter Höhe der Ort thront. Hinten schließen Waldberge die lockende Aussicht. Im vorderen Plan herrschen braune Töne. Sie hellen sich in den ferneren Plänen zu lichtem Grün und Blau auf. Eine flüssige Malweise erhöht die Anmut des Bildchens. Störend bleibt das Arrangierte daran, das vor allem in den Bäumen, die den Vordergrund flankieren und dem ovalen Rahmen sich anbequemen müssen, und in der mitten zwischen sie wie ein Ornament hineingesetzten weißen Himmelswolke sich kundgibt. — Das große, im Besitz des Herrn H. von Schilcher in Dietramszell befindliche Bild von Tivoli, bezeichnet «G. Dillis f. 1808», hat eine deutliche Verwandtschaft mit der eben besprochenen Tafel, ist ihr aber weit überlegen an sinnlicher Kraft und schlechthin ein Meisterwerk. Wieder wird der vorderste Plan kulissenmäßig von Bäumen eingefaßt, ein Brauch, der von der klassizistischen Landschaft herüberkommt. Eine breite Straße zieht sich in weichem Schwung und sanftem Gefälle in den Mittelgrund hinein, wo auf felsiger teilweise bewaldeter Anhöhe, von der Wasserstürze zu Tal brausen, die Stadt liegt. Hinter ihr erheben sich Berge. Rechts hinaus öffnet sich das Tal in die weite Ebene. Alles ist großzügig und in breiten Massen gesehen. Felsenberg und Stadt sind als ein organisch miteinander verwachsenes Ganzes aufgefaßt. Nirgends verliert Dillis sich in Details. Er zeichnet z. B. die Häuser der Stadt nicht bis ins einzelne durch, sondern beachtet sie nur insoweit, als sie als malerische Flecken in dem allgemeinen Farbenkonzert mitwirken. Das Kolorit wird durch ein von innen herausleuchtendes herrliches goldenes Braun bestimmt, das wie bei dem vorigen Bilde im Vordergrund am stärksten ist und die Basis des farbigen Gesamtgefüges bildet. Nach der Bildtiefe zu treten dann nach dem gleichen Prinzip wieder gelblich-grüne und blaue Farben auf. Die ganze, warme, saftige Farbengebung erinnert an den Goldton der italienischen Landschaften der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, das zarte Gewebe der Strahlen des von rückwärts kommenden Lichtes aber an Claude Lorrain. Dieses Licht, das wie bei dem französischen Künstler vom fernen Horizonte aus-

geht und die unteren Räume des Himmels durchflutet, gleitet wie liebkosend über die zerrissenen Felshänge der Höhe und die auf ihr erbaute Stadt und erfüllt die weite Höhlung des Tales im Mittelgrund, wo eine Herde lagert, mit seinem sanften Glanz. Es mildert alle harten Formen ins Weiche ab. Wie mit leisen harmonischen Melodien überströmt es alle Dinge. Es ist, als wolle in seiner Musik die ganze Schönheitstrunkenheit des italienbegeisterten Künstlers sich offenbaren. Das Bild wirkt als dekorativer Wandschmuck des großen vornehmen Raumes, in dem es hängt, ausgezeichnet. Die Natur hat sich diesem dekorativen Zwecke zuliebe eine gewisse idealistische Stilisierung gefallen lassen müssen, und so empfindet man auch hier — wie bei dem oben erwähnten Stück — mehr den geschmackvoll servierenden Künstler, als den frischen Hauch der freien Natur. — Mehr noch im Sinne der idealistischen Landschaftskunst ist eine ebenfalls Herrn von Schilcher gehörige Ansicht von Dietramszell gehalten: rechts vorn bringt Dillis einen mächtigen Laubbaum als seitliche Kulisse an und läßt mit ihm links zwei junge dünnbelaubte Bäumchen korrespondieren, die Linien des Hügelgeländes im Mittelgrund sind leicht stilisiert und zu harmonischem Fluß gebracht, und die Lichtquelle befindet sich wieder — wie bei Claude Lorrain — im Hintergrunde. Endlich sind auch die weißen Wolken am tiefblauen Himmel stilisiert und durchaus nach dekorativen Erwägungen angeordnet. Einzelheiten vermied der Künstler soweit es nur immer angehen wollte. Offenbar malte er das Bild nicht direkt nach der Natur, sondern frei aus dem Gedächtnis, eben um sich nicht durch Details von der großzügigen Gesamtwirkung, die er anstrebte, ablenken zu lassen. Auch die Figuren, Hirten mit ihrer Herde, die er vorn auf der Straße angebracht hat, gab er nur in breiten Andeutungen. Die Ansicht ist von Nordosten und zwar von dem von Holzkirchen herführenden Weg aus aufgenommen. Das kompositionelle Geschick des Malers hat über die Gefahr einer bloß vedutenmäßigen Gestaltung aufs Glücklichste hinweggeholfen. Weiche melancholische Abendstimmung ist über das Bild gebreitet. Der Vordergrund ruht schon in tiefen rotbraunen Schatten. Auch aus dem Wiesengrund, in dem das graue verwitterte Schloß

mit seinen mattroten Dächern liegt, steigt die Dämmerung auf. Die Hügel, die das Tal einschließen, erhalten noch ein letztes Streiflicht von der Sonne, die eben hinter der weiten graublauen Ebene im Westen hinabsinkt und den sich verdunkelnden Alpenbergen ihren Abschiedsgruß zusendet. — Mächtiger noch und wie dröhnender Orgelklang schwingt uns die Abendstimmung aus einer zweiten Fassung desselben Themas entgegen. Dieses Bild, das ebenfalls in Dietramszell hängt, hat fast die doppelte Größe des eben beschriebenen, doch bereits recht ansehnlichen Gemäldes. Es ist von geradezu monumentaler Wirkung, die nichts anderes neben sich duldet und den geräumigen Saal, in dem es untergebracht ist, wie mit rauschenden Akkorden ausfüllt. Die beiden zierlichen Dornerschen Landschaften, die zu den Seiten des Werkes die Wand schmücken, können sich solcher Wucht gegenüber nicht behaupten. Auf Einzelzüge ist noch mehr Verzicht geleistet als bei der bereits erwähnten, gewiß schon groß durchgeführten Behandlung desselben Motives. Die Farben sind breit, zügig, kühn hingestrichen. Dillis hat sie noch tiefer und wärmer gestimmt als auf dem vorigen Bilde. Sie strömen eine fast venezianische Glut aus. Prachtvoll ist es zu sehen, wie über den sattbraunen Tönen des Wiesentales das goldgelbe Licht der scheidenden Sonne milde glänzt und die blauen Felswände der Alpen feierlich-groß hereindämmern. Gleich einem gigantischen Wächter, der zur Hut dieses abendstillen Talgrundes bestellt ist, steht vorn der dickstämmige Baum. Seinen massigen düsteren Wipfel vermag die Abendsonne schon nicht mehr zu durchdringen, ungehindert aber umstrahlt sie noch ein letztes Mal das im Abendhauch leise erbebende Laub der beiden jungen Bäumchen, die (nahe am entgegengesetzten Bildrand) auf einem Hügel wurzeln. Trotz der ungewöhnlich großen Maße, die der Maler für seine Schöpfung gewählt hat, ist es ihm doch gelungen, die Komposition mit energischer Hand zusammenzuhalten. Das Gemälde ist ein genialer Anlauf zu einem auf koloristischer Grundlage ruhenden monumentalen Landschaftsstil. — Einen ebensolchen zweiten Versuch machte er mit einer anderen, abermals in großem Format gehaltenen Leinwand, die gleich den beiden eben gewürdigten Stücken undatiert ist und im Dietramszeller Schlosse

aufbewahrt wird. Dillis ging hier über die bloße Skizze nicht hinaus. Aber was für eine glänzende Skizze hat er entworfen! Man erkennt sofort, daß er bei Beginn der Arbeit damit sich begnügte, links vorn die dichtgeschlossene Waldecke, in den mittleren Plänen den See, die Hügel, die ihn umschließen, und das hochgelegene Schloß und in der Ferne die Berge mit einigen wenigen orientierenden Strichen anzudeuten, um darauf gleich geradeswegs auf die koloristische Bewältigung seiner Aufgabe loszugehen. Obwohl der interessante Entwurf im Laufe der Zeit nachgedunkelt ist, erzählt er doch vernehmlich genug, mit welcher Freude, welch sicherem Gefühl für wahre Größe Dillis den Pinsel führte. Mit einer in der ganzen damaligen Münchener Malerei beispiellosen Kühnheit sind die Farben aufgetragen, nein, hingeschleudert möchte man sagen. Das heilige Feuer, das den Schaffenden durchflammte, lodert dem, der zu sehen weiß, noch heute aus diesen wuchtigen Pinselhieben entgegen. Vorn, wo als Ausfluß des Sees ein Bach zwischen Felsblöcken hindurch seinen Weg sucht, glüht inmitten gelblicher und schwerer brauner Töne ein starkes Rot. Die gelblichen und braunen Farben werden nach rückwärts wärmer und lichten sich gegen die Ferne hin mehr und mehr auf. Hinter dem Schlosse, dessen Silhouette bestimmt vom Himmel sich abzeichnet, zeigt sich die licht blaue Ferne selbst, die nach rechts hin zu steilen Bergen ansteigt. Der Himmel ist von rosigem Lichte erfüllt. Trotz aller Skizzenhaftigkeit hat das Werk bereits eine ausgezeichnete räumliche Wirkung und tritt die Lage der einzelnen Pläne zueinander anschaulich hervor. Die ganze Malerei ist in sich so einheitlich, daß man annehmen möchte, sie sei an einem einzigen Tage aus einer einzigen ungeheuren Anspannung der Kräfte hervorgegangen. Wichtig ist auch der Aufschluß, den der vorliegende Entwurf über die Malweise von Dillis uns gibt: er begann, wenn er ein Bild malte, offenbar gewöhnlich vom großen Ganzen aus und arbeitete dann von da die gesamte Bildfläche stufenweise durch, so daß also alle ihre Teile zum selben Zeitpunkt immer im gleichen Stadium der Durchbildung sich befanden. Ihm widerstrebte es, jede einzelne Partie für sich zu vollenden und das Ganze aus einer Mosaik in sich fertiger Stücke zusammenzusetzen. So erhalten

wir durch dieses unvollendet gebliebene Gemälde einen instruktiven Einblick in die Werkstatt unseres Künstlers. Wir begreifen aber auch, daß seine stets den Gesamteindruck des werdenden Werkes berücksichtigende Arbeitsweise es ist, die seine Bilder so merkwürdig organisch und fest abgeschlossen erscheinen läßt. — Das Talent für große dekorative Kompositionen nun, wie es in den drei zuletzt besprochenen Landschaften so entschieden sich äußert, mußte Dillis dazu locken, es außer mit dem Staffeleibilde auch mit dem Wandgemälde zu versuchen. Und in der Tat erhielt er Gelegenheit dazu: sein Freund, Forstrat von Schilcher, ließ durch ihn einen Raum des Dietramszeller Schlosses ausmalen. Leider nur erfüllen die in Tempera auf Leinwand ausgeführten Bilder, bei denen ihn möglicherweise sein Bruder Cantius unterstützte, die Erwartungen nicht, die durch die Oelgemälde des Künstlers berechtigterweise erweckt werden. War er gezwungen, zu schnell zu arbeiten, oder gingen ihm während der Arbeit die Lust und der Atem aus? Wie dem auch sei: auf alle Fälle fehlt es den meisten dieser Bilder an innerer Wärme und an malerischer Sorgfalt. Einige sind geradezu roh geblieben. Immerhin verdienen die drei in Querformat gehaltenen Hauptbilder volle Aufmerksamkeit. Sie geben ein Stück des oberen Isartales mit dem Gebirge in der Ferne, eine Waldlandschaft (wohl aus der Nähe von Dietramszell) und eine hoch auf Felsen ruhende italienische Stadt wieder. Diese Gemälde sind, zusammen mit einer kleineren flüchtig gemalten Schilderung eines Vesuvausbruches, der er das Hochformat verlieh, in die beiden nach dem Inneren des Schlosses zu gelegenen holzgetäfelten Wände eingelassen. Den Schmuck der schmalen Mauerflächen an den beiden Fensterwänden bilden vier nur skizzenhaft angelegte Felsenlandschaften mit steil herabstürzenden Wasserfällen und kühn über tiefe Abgründe sich wölbenden Brücken. Sie sind durch italienische Eindrücke des Künstlers inspiriert. — Am bedeutendsten ist das erstgenannte der drei Hauptbilder, die Isarlandschaft. Von dem höheren linken Flußufer aus hat der Maler den Fernblick festgehalten. Tief unten strömt der Fluß vom Gebirge her in weit ausholenden Windungen heran. Kühl gelbgrüne Wiesen- und Felderflächen breiten sich von seinem rechten

Gestade nach Osten aus. Ein Dorf mit hochragender Kirche schimmert dort drüben hell in der milden Sonne. An den schroffen Hängen des diesseitigen Ufers grünt Wald und begleitet in wundervoll rhythmischem Bogenschwung als dunkles Band die hellen Wasser der Isar. Ueberhaupt ist der Rhythmus der Linien des ganzen Flußgeländes sehr fein nachgefühlt. Und wie groß hat Dillis die breitflächigen Formen des in lachender Schönheit lockend sich auftuenden Tales nachgeschaffen! Das ist ein Empfinden für Bodenformen, wie es bei den anderen Münchnern der Zeit nicht zu finden war. 1830—33 schuf Karl Rottmann seine prachtvollen Fresken in den Arkaden des Hofgartens in München. Dillis wird in ihnen ein wahlverwandtes Streben begrüßt haben, denn in seinem Isartalbild liegt deutlich vorgebildet, was Rottmann dann mit seiner kraftvollen Stilisierungskunst zu vollendeter Lösung brachte. Vorgebildet —, denn unser Künstler war noch nicht im Besitz einer solchen Stilsicherheit, wie jener sie sein Eigen nannte. Es gelang ihm noch nicht, die Linien ganz so rein und harmonisch zu führen und die Massen so streng und architektonisch aufzubauen, wie Rottmann es vermochte. Auch in der Farbe kann es sein Werk mit jenen Schöpfungen nicht aufnehmen. Ja, die kalten kalkigen Töne, die er anwendet, stehen in striktem Gegensatz zu den warmen sonoren Farben, mit denen Rottmann arbeitete. Doch vielleicht tut man Dillis Unrecht, wenn man seine Gelegenheitsschöpfung gegen die lange vorbereiteten und sorgsam ausgeführten Meisterleistungen in den Arkaden abwägt. Und unleugbar muß ihm das Verdienst zuerkannt werden, seine Farben nach der Ferne zu vortrefflich abgestuft zu haben. Wie klar setzen sich z. B. die tief dunkelgrünen scharfgezackten Fichtenwipfel links vorn von der lichten graugrünen Ferne ab! — Schon weit weniger bedeutet das zweite Gemälde mit der Waldgegend bei Dietramszell. Eine Lichtung öffnet sich vor dem Beschauer. Hohe schlanke Laubbäume umstehen sie. Rechts führt ein Fahrweg daran hin, und auf ihm treibt ein Bauer seine Viehherde entlang. Die lichtgetränkte Ferne erhält durch das nach rechts plötzlich fast senkrecht abstürzende Gewände eines stolzen Gebirgszuges ihren Abschluß. Als Komposition ist die Landschaft von beachtenswerter Ge-

wandtheit. Die Wipfelmassen der Bäume sind geschickt auf der Bildfläche verteilt und mit den Linien des Bodens und der Berge in dekorativen Einklang gebracht. Malerisch hingegen ist das Ganze oberflächlich geblieben. Das Laubwerk weist eine lässige Behandlung auf. Die improvisatorisch-keck hingeworfenen Farbflecke, aus denen es sich zusammensetzt, wollen selbst aus beträchtlicher Entfernung gesehen keine einheitliche ruhige Masse bilden. Die Stämme und Aeste sind ungenügend gezeichnet. Es entsteht der Eindruck, als sei das Gemälde nur eine für den Augenblick entworfene Dekoration zu irgend einer festlichen Veranstaltung, nicht aber ein Werk, das der dauernde Schmuck eines in ständigem Gebrauch stehenden Innenraumes sein soll und darum einer wiederholten Betrachtung standhalten muß. Und wenn man annimmt, daß durch kühne leichte malerische Behandlung dem etwas ernst und schwer wirkenden Raum, für den das Bild bestimmt war, eine lichtere fröhlichere Stimmung verliehen werden sollte, so kann man zwar diese Absicht als durchaus anerkennenswert bezeichnen, nicht aber der unbestreitbaren Tatsache sich verschließen, daß die Landschaft der nötigen künstlerischen Abklärung ermangelt. — Nicht viel besser steht es mit der Ansicht der italienischen Stadt. Vom Tale aus, in welchem links mächtige alte Bäume wurzeln, blicken wir hinauf zu der einen Felsenberg bekrönenden Stadt. Rechts zu ihren Füßen braust ein Wasserfall hervor. Ueber den blauen Bergen der Ferne stehen weiße Wolken. Eine breite, stellenweise flüchtige Pinselführung auch hier. Damit setzt sich die zu scharfe, zu eingehende zeichnerische Durchbildung der Stadtarchitektur in einen unlösbaren Widerspruch. Nur die plastischen Formen der Landschaft, der Charakter der Bäume und der Gebäude weisen auf Italien. Das Licht aber ist nicht heller, die Farben sind nicht leuchtender als auf den beiden anderen, dem Norden entnommenen Motiven. Den großen bestimmenden Linien fehlt ein flüssiger durchgehender Zug. Kompositionell indessen ist das Bild fest abgerundet. — Ueber die fünf übrigen wiederum italienischen Landschaften lohnt es sich kaum ausführlicher zu sprechen. Die Hauptmassen sind auch da mit sicherem Gefühl für übersichtliche Wirkung angeordnet. Allein das ist

auch das einzige Lob, das gezollt werden kann. Die immer wiederkehrende braune Färbung läßt sich recht monoton an. Von ernstlicher zeichnerischer Durcharbeitung und Modellierung keine Spur. So entstand ein mißliches Mittelding zwischen Skizze und fertigem Bild. Ueberall stößt das Auge auf malerisch leere Stellen. Es sind nur rohe Andeutungen, die der Maler mit diesen Felsschluchten und Wasserfällen und diesem Vesuvausbruch, einer ans Dilettantische streifenden Malerei, gegeben hat. Beabsichtigte er vielleicht, die Landschaften noch einmal vorzunehmen und kam er aus irgend einem Grunde nicht dazu? Wir wissen es nicht. Interessant aber ist, daß Dillis hier ganz und gar im Fahrwasser der idealistischen Landschaftskunst segelt, wogegen die drei großen Bilder noch mancherlei realistische Elemente enthalten. Auch in der Staffage spiegelt sich das wieder. Während in der Waldgegend mit dem Gebirgshintergrund ein Bauer mit seiner Herde angebracht ist, müssen in dem einen der kleineren Gemälde — es stellt eine Felsenschlucht dar, die von einem Brückenbogen überquert wird und von derem hohen Felsenufer zur Rechten eine Ortschaft ins Land hinausschaut — zwei in griechischer Idealtracht steckende Figuren zur Belebung dienen.

Es war ein Glück, daß Dillis den seichten idealistischen Dekorationsstil, wie er ihn in den zuletzt berührten Schöpfungen anschlug, nicht weiter pflegte. Er wäre sonst höchstwahrscheinlich in eine künstlerische Verflachung geraten, aus der er sich nur schwer wieder hätte befreien können. Vor dem drohenden Unheil aber bewahrte ihn außer seinem eigenen gesunden Kunstgefühl die naturfrische realistische Kunst der Niederländer. Sie bildete in seinem Schaffen das ausgleichende Gegengewicht zu jener für ihn gefährlich gewordenen idealistischen Naturauffassung. — Vom Studium der Niederländer, genauer gesagt Ruysdaels und Jan Boths, spricht ja unter den Staffeleibildern unseres Künstlers die Waldpartie der Schleißheimer Galerie (No. 455) deutlich genug. Die Angabe des Entstehungsjahres scheint Dillis leider unterlassen zu haben. Den Hauptraum der Malfläche nehmen drei riesige Eichen ein. Links schreitet ein Mann mit Angelgerät an einem Bache dem waldigen Hintergrund zu. Die Eichenwipfel sind als eine große

Masse zusammengefaßt. Ein blauer Himmel mit gelblich weißen Wolken tut sich hinter ihnen auf. Ein einförmiges Rotbraun geht durch das ganze übrige Bild. Bedauerlicherweise ist das Gemälde so gesprungen, daß ein abschließendes Urteil unmöglich wird. — Die intim geschilderte «Partie bei Schwabing» (München, neue Pinakothek No. 158), schließt sich bedeutend freier an die Niederländer an. Ein zwischen Weiden unter einer Eiche gelegenes Häuschen am Schwabinger Bach dient hier als Motiv. Wie bei den Zeichnungen, so läßt sich auch bei den Oelbildern von Dillis feststellen, daß die Berührung mit dem heimischen Boden seiner Kunst einen besonderen Reiz verleiht. Sobald er ein Stückchen Heimatnatur unter dem Pinsel hat, wird er in der Empfindung weit inniger. So auch in dem vorliegenden Falle. Vor allem aber verdient das unscheinbare Bildchen wegen seines Kolorites alle Beachtung; der Maler gibt diesmal sein oft angewendetes Farbenschema: brauner Vordergrund, grüne mittlere Pläne und blaue Ferne zugunsten einer reicheren Farbengebung auf. Die leuchtend weiße Hausmauer, die warm dunkelbraune Bretterwand des ans Haus sich anschließenden Stall- oder Scheunenraumes, das fahle Grün der Weiden und das ins Braun spielende der Eiche und nicht zuletzt das Stückchen Himmelsblau am oberen Bildrand bilden eine für Dillis verhältnismäßig mannigfaltige Farbenzusammenstellung. Die Farben sind flächig aufgetragen und greifen, obwohl eine jede kräftig sich ausspricht, harmonisch ineinander. Alles ist nur mit der Farbe, nichts durch scharfe Linien und nachdrückliche Modellierung gemacht. Kurz, das Ganze zeugt von echt malerischem Sinn. Das kleine Bild ist eine der ersten wirklich koloristisch gedachten Schöpfungen der Münchener Landschafterschule. Freilich keine vollendete Leistung, denn manches, wie z. B. das Wasser, das bei den Münchener Realisten überhaupt leicht zu kurz kommt, will ihm noch nicht gelingen. Daß er da, wo er durchsichtig und leicht wirken will, wie bei der Darstellung des Wassers und der Wolken, die Farben so dünn aufstreicht, daß die Struktur der Leinwand hindurchschimmert, mag noch nebenher mit erwähnt werden. — In einer Seelandschaft, bei Herrn von Schilcher in Dietramszell, bringt Dillis noch stärkere farbige Akkorde. Das in

stattlicher Größe ausgeführte Werk trägt rechts unten die Signatur «G. v. D. f.» und die Jahreszahl 1810. In einer Bodensenkung liegt, halb von Wiesen, halb von einem bewaldeten Hügel eingeschlossen, ein kleiner stiller See. Rechts von ihm wendet sich ein Fahrweg an hohen Laubbäumen vorbei der Bildtiefe zu. Auf dem Weg machen sich zwei Jäger bei einem verendeten Rehbock zu schaffen. Weiter zurück weiden zur Rechten der Fahrstraße Kühe unter den Buchen eines grasbewachsenen hügeligen Abhanges. Auch auf der Wiese links im Vordergrund grast Vieh. Ein Bauer bewacht die Herde. Schon die Färbung der Tiere zeigt die auf kräftige Koloristik hinzielenden Absichten des Künstlers an. Nur eine von den vorn stehenden Kühen nämlich ist weiß, alle anderen haben ein rotbraunes Fell. So erzielt Dillis einen starken farbigen Kontrast. Nicht in den überschatteten vorderen Plänen indessen, sondern in den helleren Mittelplänen treffen wir auf die lebhaftesten Farben. Der Weg, vorn dunkelbraun, nimmt nun eine rostrote Färbung an. Längs seines Randes leuchten Blumenblüten auf, diese aber werden an Farbenintensität vom Herbstlaub der sie überragenden Bäume noch überboten. Einige der Baumzweige haben sich ihr sattes weiches Grün bisher zu bewahren vermocht, andere glühen bereits im milden Feuer rotbrauner Töne. Die Buchen an der das rückwärtige Seeufer begrenzenden Anhöhe haben das Grün ihrer runden vollen Kronen mit einem tiefen Rotbraun schon gänzlich vertauscht, das von der graublauen Wasserfläche zart abgedämpft zurückgespiegelt wird. Hinter den Buchen zieht sich ein tiefblauer Waldstreif hin. Und der Himmel endlich gibt der farbenprangenden Landschaft nichts nach. Sein Grund erglänzt in einem reinen vollen Blau, und vor diesem schweben ins Rötliche spielende, mit durchsichtig grauen Schatten versehene Wolken. Alle diese Farben sind mit breitem Pinsel flott aufgetragen und zu einem fast gobelinartigen Zusammenwirken gebracht. Das Bild ist eine rauschende Symphonie dekorativ abgestimmter Farbenflecke. Nur um des pikanten koloristischen Augenreizes willen, nicht um ein bestimmtes Stück Erde scharf zu charakterisieren oder mit dessen Schilderung eine bestimmte seelische Stimmung auszulösen, schuf Dillis das jetzt noch so

frisch wirkende Werk. Freilich hat er dabei die Zeichnung doch gar zu sehr vernachlässigt. Daß Details, wie die Tiere oder der Bauer im Vordergrund, zeichnerische Verfehlungen aufweisen, wird man ihm allerdings nicht anrechnen dürfen und wollen, denn es kam ihm ja nicht auf solche Einzelheiten, sondern auf die Gesamtwirkung an. Allein auch die großen Formen sind nicht mit der nötigen Treffsicherheit gezeichnet, und das schadet dem Bilde, da gerade auf sie jene Gesamtwirkung sich stützt. Einzelne Hauptpartien, wie etwa die Laubbaumgruppe, bekamen mangels festerer linearer Umrisse etwas Zerfließendes, Haltloses. Es fehlt an markant ausgeprägten Silhouetten, die diesem geistreichen Farbenspiel erst den nötigen Halt verliehen haben würden. Das fällt um so mehr auf, als die zeichnerisch viel besser gearbeitete Tafel mit der Ansicht von Tivoli denselben Raum schmückt, wie diese Seelandschaft. — Um eine Reihe von Jahren später malte dann Dillis das Bild des Tegernsees in der Münchener neuen Pinakothek (No. 156). Der See ist von einem Berghang im Norden aus gesehen. Im Vordergrund sitzen einige Bauern bei einer Herde. Den seitlichen Abschluß des vorderen Planes bilden links ein paar Bäume. Mit Ausnahme von etwas Blau und Rot in der Kleidung der Bauern ist dieser ganze Teil des Bildes wieder in ausgesprochenem schwerem Rotbraun gehalten. Nach der Bildtiefe zu aber schaffen gelbliche und graue Töne den Uebergang zu helleren Farben. Der Blick wird durch das östliche Seeufer, an dem im Mittelgrund das rotgedeckte Kirchlein des heiligen Quirinus zwischen Bäumen liegt, in die Ferne nach den Schloßgebäuden hingeleitet, die mit ihren beiden Spitztürmchen freundlich herübergrüßen. Ein feiner grauer Dunst, in dem es wie von verhaltenem Lichtglanz aufschimmern will, webt um das Schloß und die nahen Bäume. Hinten ragen in ruhigen blauen Massen der Wallberg und seine Genossen auf, an denen vorbei man rechts in das Tal von Kreuth gelangt. Den Bergen wäre eine eindringlichere Formencharakteristik zu wünschen. Die Umrisse sind zu flau geraten. Plastische Form war und blieb nun einmal die schwache Seite von Dillis' Kunst. Auch mit der Farbe verhält er sich an einigen Stellen zu indifferent. Das fällt in erster Linie an den von vorn zum See sich hinab-

senkenden Wiesenflächen auf. Sie sind farbig eigentlich vollkommen tot. Ein schmutziges Gelbgrau muß das saftige leuchtende Grün, das die Matten im Gebirge besonders zur Sommerszeit auszeichnet, ersetzen. Außerdem unterläßt Dillis es ganz, die feinen Hebungen und Senkungen des Wiesenbodens mit der Farbe nachzumodellieren. Er streicht seinen Farbton einförmig und glatt hin. Der See entbehrt gleichfalls der Belebung; ohne Glanz und Spiegelung, beinah so hart und fest wie ein angestrichenes Brett, liegt er da. Für den wundersamen Silberschimmer der Gebirgsseen hatte man zu jener Zeit, wie wir auch bei anderen Künstlern dieser Gruppe sehen werden, noch kein Auge. Trotz der glatten und teilweise empfindungslosen Malerei, die zu wenig auf individuelle Eigentümlichkeiten eingeht, macht die Ansicht des Tegernsees doch einen frischen Eindruck. Es ist nichts Gezwungenes und Gequältes daran. Und wenn auch das volle Licht des Sommertages, der hier als Zeitbestimmung anzunehmen ist, nicht berücksichtigt wurde, so liegt wenigstens eine freundliche Helle über die Landschaft gebreitet. Die Wärme der Heimatliebe durchströmt und beseelt auch dieses Stück. — Das Bild entstand, laut eigenhändiger Bezeichnung durch den Künstler, 1825, im Todesjahre Max Josephs also, und ist offenbar identisch mit dem Gemälde, welches in einem Aufsatze des dem «Morgenblatt für gebildete Stände» beiliegenden «Kunstblattes» (Jahrgang 1825, No. 99) erwähnt wird. Der Aufsatz ist den Verdiensten des eben verstorbenen Königs um die Kunst gewidmet. Es wird darin u. a. erzählt, daß den greisen Herrscher noch unmittelbar vor seinem Hinscheiden «ein neues Gemälde von Tegernsee, mit welchem ein ihm werther Maler ihn zu seinem Namenstage (am 12. Oktober) überraschte», erfreute und rührte. «Als ob er,» heißt es weiter, «von der Ahnung seines Schicksals beym Anblick des schönen Werkes ergriffen würde, und das Gefühl sich seiner bemächtigte, er werde den stillen Sitz seines Alters nicht wieder sehen, stand er lange und in tiefer Wehmut vor dem Bilde, und nachdem er sich mit beyden Händen die Augen bedeckt hatte, sprach er die ahnungsvollen Worte: «Mein liebes Tegernsee! Noch hab' ich dich hier, wie du bist, in deiner ganzen Frische und Fülle. Mein liebes Tegernsee! — — Doch ich weiß, wem

ich dich zurücklasse.» So warf der Genius der Kunst noch einen heitern Strahl selbst in den letzten Tag, der dem edeln Fürsten bestimmt war. Denn auf ihn folgte die Nacht, in welcher der königliche Greis sanft entschlief, um nicht wieder zu erwachen.» —

Dillis sollte Max Joseph um eine gute Zeit überleben. Noch unter der Regierung dieses Königs — es war am 5. Januar 1822 — wurde er als Nachfolger Mannlichs zum Generaldirektor der sämtlichen Kunstsammlungen Bayerns ernannt. Wahrscheinlich hatte hierbei auch der Kronprinz, der so viel auf ihn hielt, seine Hand im Spiel. Das neue Amt stellte natürlich größere Anforderungen an seine Zeit und Kraft, als es die Inspektorstelle getan. Allein Dillis mochte seine Tätigkeit frohen Herzens antreten. War sie doch so ganz nach seinem Sinn und genoß er doch bei dem neuen König Ludwig I. womöglich noch höheres Vertrauen als bei dem dahingegangenen. Er wurde von Ludwig 1826 nach Stuttgart gesandt, um wegen des Ankaufs der Gemäldesammlung der Gebrüder Boisserée, die vorzügliche Stücke deutscher und niederländischer Kunst enthielt, in Unterhandlung zu treten. Erst sollten nach Dillis' Vorschlag nur einige wenige Bilder aus der Sammlung ausgewählt werden, glücklicherweise aber kam es schließlich (1827) zur Erwerbung einer weitaus größeren Anzahl von Werken. 1828 ging dann die Wallersteinsche Sammlung altdeutscher Gemälde in den Besitz des Königs über. Unter Dillis' Direktorium folgten späterhin bloß noch Einzelankäufe. Es befanden sich jedoch Werke von erster Qualität darunter. Wir nennen hier nur Peruginos Vision des heiligen Bernhard, Albertinellis Verkündigung und ein Bild von Marco Basaiti. Nachdem der Künstler im Jahre 1830 den König auf einer Reise nach Ischia begleitet und auf der genannten Insel gegen den Vesuv und nach Capri und Procida hin und bei der Umschiffung des Kaps Misene wieder mancherlei skizziert oder in Aquarellfarben festgehalten hatte, und 1832 nochmals in königlichem Auftrag in Unteritalien gewesen, ward ihm neue Gelegenheit, für die Gemäldegalerie in umfassender Weise sich Verdienste zu erwerben. Schon im Jahre 1804 war von Mannlich ein Entwurf zur Erweiterung des alten Galeriegebäudes am Hofgarten eingereicht

worden. Die Angelegenheit sollte sich aber noch Jahre hindurch verzögern. Sie kam erst wieder in Fluß, als 1822 Leo von Klenze, der Hofbauintendant, und Dillis gemeinsam einen Bericht, in welchem sie für einen gänzlichen Neubau eintraten, ausarbeiteten und an das Ministerium gelangen ließen. Auch der damalige Kronprinz war für Errichtung eines neuen Galeriegebäudes. 1823 entschied sich der König Max Joseph ebenfalls dafür. Bei den Verhandlungen um die Bauplatzfrage hatte Dillis, wie es seiner Stellung als Galeriedirektor ja auch zukam, wieder ein gewichtiges Wort mitzusprechen. 1824 wurde der jetzige Bauplatz gekauft und 1825, aber bereits nach dem Tode des Königs, erfolgte die Grundsteinlegung. Am 26. April 1826 begann Klenze den Bau, der volle zehn Jahre in Anspruch nahm. In den Jahren 1834 und 35 nun wählte Dillis aus dem ungeheuren Gemäldevorrat die für die neue Galerie geeigneten Bilder aus und entwarf einen Plan für die Anordnung der Sammlung, eine Aufgabe, die eine große Gewandtheit, viel praktischen Sinn und einen sehr durchgebildeten Geschmack erforderte und bei der ihm seine in Paris und anderwärts gemachten Beobachtungen außerordentlich zustatten kamen. Im Frühjahr 1836 konnte endlich in den neuen Räumen mit dem Aufhängen angefangen werden. Der 16. Oktober desselben Jahres war der Eröffnungstag der Galerie. Der König sprach Dillis für seine treuen Dienste seine vollste Anerkennung aus.

Unserem Künstler waren jetzt nur noch wenige Lebensjahre vergönnt. 1837 durchzog er zusammen mit einem Freunde noch einmal die Alpen, um Norditalien und die Meister der venezianisch-lombardischen Schule zu sehen. Die Reise führte ihn zunächst nach Venedig und von da unter Berührung von Padua, Verona, Vicenza, Brescia und Bergamo nach Mailand. Der Achtundsiebzigjährige, dem der König einen Hofreisewagen zur Verfügung gestellt hatte, gelangte bei völliger körperlicher Frische und bester Stimmung wieder nach München zurück. Er sollte Italien, das er wie eine zweite Heimat liebte und zu dem es ihn mit magischer Gewalt immer wieder hingezogen hatte, nicht wieder betreten. — Wie sicher und flott er aber selbst im hohen Alter noch zu zeichnen vermochte, läßt uns eine Zeichnung des von Eichen umgebenen «Hirschalters» im

Hirschgarten bei Nymphenburg, eines steinernen pyramidenförmigen Monumentes, an dem die verschiedenen Lebensjahre des Hirsches durch die entsprechenden Geweihe markiert sind, erkennen. Die vom 24. April 1838 datierte Skizze (Münchener Kupferstichkabinett) ist mit Kohle auf braunem Papier leicht und frei entworfen. Der frischen mit Kohle ausgeführten Ansicht von Harlaching aus dem Jahre 1841 in derselben Sammlung wurde oben schon Erwähnung getan. Sie beweist, daß er selbst kurz vor seinem Tode noch künstlerisch tätig war. Seine einundachtzig Jahre hinderten ihn auch nicht, eine Reise nach Neuburg, Ansbach, Nürnberg und Regensburg zu machen. Sie schwächte seine Gesundheit aber so, daß er alsbald sein Ende nahe fühlte. Er starb am 28. September 1841 zu München.

Ein gutes, von Liberat Hundertpfund (1806—78) gemaltes Porträt von Dillis hängt in der Münchener neuen Pinakothek (No. 347).

Die feine vornehme Art seiner Kunst entsprach ganz seinem Menschentum. Er scheute laute große Vergnügungen und nahm nur dann an Gesellschaften größeren Maßstabes teil, wenn sie aus Gründen des Taktes oder irgend welcher Verbindlichkeiten halber nicht zu umgehen waren. Seine Lebensweise war eine sehr einfache und zurückgezogene. Am liebsten verweilte er im Kreise seiner nahen Verwandten oder daheim, wo er mit Freunden, die das gleiche starke Interesse für Kunstgeschichte hatten wie er, sich über die bildende Kunst unterhielt. Er besaß selbst eine kunstgeschichtliche Bibliothek und eine reiche Kupferstichsammlung. Dillis hatte ein für jene Zeit höchst achtenswertes Wissen und eine umfassende Erfahrung in Dingen der Kunstgeschichte und in alledem, was mit der Einrichtung und Verwaltung der Gemäldegalerie irgendwie zusammenhing.

Leider nur wurde sein künstlerisches Schaffen durch seine kunsthistorischen Studien und die Anforderungen, die sein Beruf als Galeriebeamter an ihn erhob, in vieler Beziehung beeinträchtigt. Wir haben gesehen, wie er 1806 in Paris den Entschluß faßte, fortan weniger zu malen und zu zeichnen, als vielmehr historischen Studien sich hinzugeben. Er führte nun zwar seinen Vorsatz nicht dauernd mit voller Strenge durch, denn das Tivolibild, die Krone seiner Gemälde, und die reizende

Tegernseelandschaft sind noch nach 1806 entstanden. Doch im großen und ganzen blieb er seinem Vorhaben wohl getreu, und scheint es namentlich gegen Ende seines Lebens in stetig wachsendem Maße verwirklicht zu haben. Die Folge war, daß seine Kunst immer etwas von Improvisation, etwas von einer nur gelegentlich und in besonders glücklichen Stunden betriebenen Nebenbeschäftigung behielt. Es wohnt ihr zwar gerade deshalb viel persönlicher Reiz inne: man sieht, der Künstler schuf die meisten seiner Zeichnungen und Oelbilder nicht als braver, sein Tagespensum regelmäßig absolvierender Arbeiter, sondern dann, wenn der Augenblick ihm hold war, wenn ein künstlerisches Erlebnis ihn bewegte und er wirklich das innere Bedürfnis nach schöpferischer Betätigung hatte. Andererseits aber war damit, daß er seinem Schaffen eigentlich nur einen Teil seiner Kraft und noch nicht einmal den größeren widmete, der Nachteil verbunden, daß seine Kunst nicht zu der Reife gedieh, zu der sie bei intensiverer Pflege zweifellos hätte gelangen können. Man wünscht seinen Bildern, die so viel liebenswürdige und vielverheißende Eigenschaften haben, eine energischere Durchbildung, sowohl koloristisch als auch in bezug auf die plastische Form und die Charakteristik des Stofflichen (etwa des Laubes der Bäume oder des Wassers). Man vergleiche seine Gemälde nur einmal mit denen seines Münchener Zeitgenossen Wagenbauer, und man wird sofort erkennen, wo ein tieferes Eindringen in die künstlerische Aufgabe und eine grössere Energie in der Durchführung zu suchen sind. Dillis ging zwar auf die große malerische Wirkung aus, mit der eine scharfe feste Detaillierung kaum vereinbar ist, und mußte darum seinen Pinsel breit und frei führen. Allein, er brauchte deshalb nicht flüchtig zu sein, wie er es tatsächlich gar manchmal war. Neben seinem Berufe und seinen kunsthistorischen Interessen mochten ihn eine gewisse innere Unruhe, das Bedürfnis nach Abwechselung und Ortsveränderung und seine weiten Reisen oft von einer sorgfältigeren Durcharbeitung seiner Schöpfungen abziehen und so ihr völliges Ausreifen verhindern. Daß in ihm noch etwas von der leichten Art der Rokokokunst weiterlebte, die schon mit einer ungefähren Wiedergabe eines Natureindruckes sich zufriedengab, wenn diese Wiedergabe nur geistreich,

anmutig und geschmackvoll war, trug auch dazu bei, ihn davon abzuhalten, daß er seine Tafeln strenger durcharbeitete und sie in allen ihren Teilen sich ausreifen ließ. Wenn er im großen und ganzen den Eindruck dahatte, den er beabsichtigt, brach er ab und legte sein Malgerät beiseite. Daß er etwa bei einem solchen Verfahren impressionistische Absichten verfolgt hätte, kann zur Entschuldigung nicht angeführt werden, — man müßte denn Mangel an Durchbildung mit Impressionismus verwechseln. Trotz alledem bleibt bestehen, daß seine Werke wegen ihrer echt malerischen Tendenzen, die sich in dem Bildchen der Partie bei Schwabing (neue Pinakothek), in der Seelandschaft und der großen Ansicht von Dietramszell (beide bei Herrn von Schilcher, Dietramszell) ankündigen, innerhalb ihrer Zeit recht bedeutsam sind. Es liegen da bereits die Anfänge der Koloristik, die späterhin von den Münchener Stimmungslandschaftern weitergebildet und erst wirklich fruchtbar gemacht werden sollten. Der warme Goldton seiner Bilder verrät das Studium der holländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts. Dem Lichte gönnt er nicht immer die gleiche Berücksichtigung: während er in dem köstlichen Tivolibilde alle Zauber des Lichtes walten läßt, verhält er sich in dem Gemälde des Tegernsees dem Sonnenlichte gegenüber seltsam neutral. Gern stellt er die weichen Stimmungen der Abendstunden dar. Die eben genannte großartig gedachte Ansicht von Dietramszell und die in Tempera gemalten Wandbilder in diesem Schlosse sind Versuche zu einer monumentalen Landschaftsmalerei, wie sie in der Folge Rottmann wieder aufnahm und ihrer Vollendung entgegenführte.

Dieselben Umstände nun, die einer vollen Ausgestaltung seines Talentes als Maler im Wege standen, machten Dillis recht eigentlich zum Manne der geistvollen Skizze. Ein Gemälde forderte den Einsatz der ganzen Kraft, verlangte die äußerste geistige Konzentration, und das auf längere Zeit hinaus. Dazu aber vermochte er offenbar sich selten unbedingt zu entschließen, da seine kunsthistorischen Neigungen ihm zu sehr am Herzen lagen, als daß er sie der künstlerischen Produktion zuliebe hätte zurückstellen können. Eine Skizze bedurfte zu ihrer Entstehung keiner so starken Anspannung der Kräfte und keiner so langen Dauer. Die Tätigkeit des Zeichners und Aquarellisten

vertrug sich darum auch viel besser mit Dillis' kunstgeschichtlichen Studien und seinem amtlichen Berufe. Die Hervorbringung von vollendeten Kunstwerken nahm gebieterisch den ganzen Menschen für sich in Anspruch, die Anfertigung von Naturstudien hingegen konnte sehr wohl neben der Erfüllung anderer lebhafterer geistiger Bedürfnisse herlaufen. Auf dem Gebiet der direkt vor der Natur gemachten Skizze hat er denn auch sein Bestes gegeben. Manche seiner Naturaufnahmen haben allerdings noch viel Vedutenhaftes. Er schreibt da die Natur einfach ab. Daran jedoch mochte zum großen Teil der Umstand schuld sein, daß von ihm solche Prospekte gerade verlangt wurden. Zu derartigen Zwecken nahm ihn, wie wir sahen, der bayrische Kronprinz mit nach Italien. Er wurde gleichsam als Photograph engagiert, denn die Prospektzeichnungen vertraten damals die heutige Photographie. Wollen wir ihn wirklich als Künstler kennen lernen, so müssen wir ihn nicht so sehr als kronprinzlichen Reisechronisten beobachten, dem häufig anbefohlen wurde, was er aufnehmen sollte, mochte der betreffende Gegenstand oder die betreffende Gegend ihm nun künstlerisch interessant sein oder nicht, sondern wir müssen ihn da aufsuchen, wo er seinem malerischen Gefühl und seinen persönlichen Wünschen ungehindert folgen konnte. Dann gelangen ihm so lebendige, groß geschaute Blätter wie die Isarskizzen, wie das stimmungsgesättigte Aquarell der Gewitterlandschaft bei Partenkirchen und wie die Lichtstudie der Sandgrube. Er eilt hier seiner Zeit kühn voraus und berührt Probleme, die erst Jahrzehnte nach seinem Tode ihre Lösung fanden.

WILHELM VON KOBELL.

Wilhelm von Kobell malte hauptsächlich Genre- und Schlachtenbilder. Die Landschaftskunst ist nur ein Zweig seines gesamten künstlerischen Schaffens. Wir müssen diesem Künstler hier aber einen Platz gönnen, denn er spielt in der Münchener Landschaftsmalerei eine wichtige Rolle.

Er ist der Sohn Ferdinand Kobells und wurde am 6. April 1766 zu Mannheim geboren. Zunächst besuchte er die Mannheimer Akademie und erhielt da namentlich von seinem Vater Unterricht. Er war also in den besten Händen, denn wer hätte seinen landschaftlichen Sinn mehr fördern können, als gerade der als Landschaftsschilderer so hervorragende Vater?! In der Galerie seiner Geburtsstadt und in der Düsseldorfer Sammlung studierte er die Niederländer. Unter diesen tat es ihm Wouwerman besonders an, und er kopierte nach dessen Werken. Wir werden sehen, daß die Niederländer auch später noch ihn ein gutes Stück seines Weges begleiten. Eine ihm vom Kurfürsten verliehene Reiseunterstützung ermöglichte ihm eine Fahrt nach Italien, wo er in Rom eine Privatakademie besuchte. Nach seiner Rückkehr ernannte ihn Karl Theodor zum Kabinettsmaler. 1793 siedelte er dann mit seinem Vater nach München über und schlug da dauernd seinen Wohnsitz auf. 1809 und 1810 reiste er nach Wien und Paris, um Studienmaterial für seine Schlachtenbilder zu sammeln. Neben seinen «Bataillen» waren seine Genrebilder außerordentlich begehrt. Er wird als ein hochgewachsener hagerer Mann geschildert, der still für sich dahinlebte und ununterbrochen tätig war. Im Jahre 1826 wurde

er zum Professor für die Landschaftsmalerei an die Münchener Akademie berufen. Damit rückte in den Lehrkörper der Anstalt ein Künstler ein, der durch die schlichte und ehrliche Kunst, die er schaffend und unterrichtend vertrat, einen sehr günstigen Einfluß auf die heranwachsende Generation ausüben mußte. Mancherlei Auszeichnungen wurden ihm zuteil: so erhob ihn König Ludwig 1833 in den erblichen Adelsstand. Am 15. Juli 1853 beschloß er als Siebenundachtzigjähriger nach kurzer Krankheit sein arbeitsreiches Leben. Er hinterließ vier Kinder und einige Enkel.

Ein vorzügliches, wohl um 1800 gemaltes Selbstporträt des Künstlers befindet sich im Besitz des Herrn Generalmajors F. von Kobell in München.

Wilhelm von Kobells Kunst zeichnet sich durch zwei einander durchaus entgegengesetzte Eigenschaften aus: sie bestehen einerseits in einer merkwürdigen Gabe geschmeidiger Einfühlung in die Schöpfungen alter und neuer Meister, andererseits in einer herben Selbständigkeit der Naturauffassung und Darstellung.

Seine Handzeichnungen, von denen sich eine Anzahl im Münchener Kupferstichkabinett und in der Maillingersammlung des Münchener städtischen Museums befinden, erweisen, daß er in jungen Jahren ganz und gar dem Programm Lorrains folgt, daneben aber Blätter zu schaffen vermag, die so unmittelbar wirken, als habe er die Natur niemals anders als mit seinen eigenen Augen angesehen. Da ist im Münchener Kupferstichkabinett eine Folge von vierzehn großen in Sepia ausgeführten Arbeiten, die sich — schon ein erster flüchtiger Blick genügt, um das zu gewahren — getreulich in den Bahnen Claude Lorrains bewegen. Sie stammen wohl aus der Zeit seines italienischen Aufenthaltes. Leider hat er sie nicht datiert. Es sind Ideallandschaften nach südlichen Motiven. Eine davon schildert einen Ausblick aufs Meer. Im Vordergrunde ragen links mächtige breitwipfelige Pinien auf. Dahinter werden auf tiefergelegenem Terrain die von Bäumen umstandenen Ruinen eines Schlosses und eine Pyramide sichtbar. Von rechts schiebt sich als eine den Pinien entsprechende Kulisse eine kolossale Felspartie, die wie ein

riesiger Torbogen geformt ist, nach der Mitte vor. Zwischen diesen Felsen und den Pinien hindurch genießt man eine freie Aussicht auf das weite Meer. Inseln mit schroffen Felsgestaden steigen aus den Wassern empor. Dicht über den Fluten steht die Scheibe der untergehenden Sonne. Der Himmel ist hell und mit ein paar Wolken besetzt. Die ganze Komposition mit ihren seitlichen Abschlüssen, die Stilisierung der Felsen und Bäume, das Streben nach mächtigen einfachen Formen, die helle Ferne und die Einführung des Lichtes vom Hintergrunde her bezeugen, daß er Claude Lorrain aufs Gründlichste studiert haben muß. Kobell aber erreicht sein Vorbild nicht im entferntesten. Vor allem bleibt er in der Behandlung der Lüfte hinter Lorrain weit zurück. Alles ist hart und bis ins einzelne scharf herausgetrieben und erscheint wie mit der Schere ausgeschnitten. Diese Härte behielt er übrigens leider für immer bei. Wir treffen sie in seinen späten Arbeiten noch ebenso an. Auch seine Gemälde werden oft durch sie entstellt. Immerhin ist an dem vorliegenden Blatte bemerkenswert, daß der junge Künstler es bereits vortrefflich versteht, die in tiefen Tönen gehaltenen Massen des Vordergrundes von den lichteren Partien der mittleren und hinteren Gründe kräftig abzusetzen und dadurch eine anschauliche Raumdarstellung zu gewinnen. Die drei übrigen Zeichnungen der Folge: ein italienischer See, ein Wasserfall und eine ausgedehnte Tallandschaft haben den gleichen künstlerischen Charakter. In der Tallandschaft betonen antik kostümierte Hirten und stattliche in antikem Geschmack beabsichtigte Grabmonumente den idealistisch-heroischen Stil noch, den Kobell hier anstrebt, verstärken indessen auch das Künstliche, das dieser Schöpfung gleich den zugehörigen anderen Arbeiten sowieso schon anhaftet. Alle miteinander bringen es nicht zu wirklicher Glaubwürdigkeit. Sie nehmen sich aus wie Bühnenszenerien, die die Natur arg zurechtgestutzt darbieten. — Näher stehen der Natur zwölf weitere wieder in Sepia ausgeführte und im Münchener Kupferstichkabinett aufbewahrte italienische Landschaften. Sie stellen dar: den Vesuv von der See- und von der Landseite, den See von Bolsena, den Weg von Rom nach Ponte molle, den Monte Mario am Tiber, eine Gegend bei Tivoli, die Ruine des Minervatempels in Rom,

den Weg nach der Villa Borghese, eine Gegend mit der Villa Mellini und dem Monte Mario, die Wasserfälle von Tivoli, den Garten der Villa Pamphili und ein Motiv aus der Gegend der Villa Albani. Auch hier folgt Kobell dem Beispiel Lorrains. Alles ist möglichst architektonisch und übersichtlich aufgebaut und einfach wiedergegeben. Allein, obwohl er nach einer bildmäßig abgerundeten Komposition ringt, kann er über die bloße Vedute doch nicht immer hinwegkommen. Er hat die Motive im Grunde mehr im Sinne eines kulturgeschichtlich interessierten Reisenden, als in dem eines Malers gewählt und empfunden. Dabei sind diese Ansichten samt und sonders ungemein getreu und gewissenhaft gemacht. Die Frische ging allerdings infolgedessen verloren. Kobell geriet wieder in eine übermäßig feste Modellierung. Ueberhaupt herrscht das Plastische gegenüber dem Malerischen vor. Die Baumstämme sind sorgfältigst gerundet; die Baumwipfel sehen aus, als seien sie aus einer schweren teigigen Masse geformt; den Wolken fehlt jede Weichheit und Leichtigkeit, so besonders auf dem Blatte, das den Gipfel des Vesuv von Wolken umgeben zeigt. — Eine Datierung hat der Künstler unterlassen, doch später als 1810 wird diese Serie sicherlich nicht anzusetzen sein. — Ebenfalls in dem genannten Kupferstichkabinett befinden sich nun zwei landschaftliche Studien, die den denkbar größesten Gegensatz zu den beiden idealistisch stilisierten Blätterfolgen bilden. Es sind das die zwei winterlichen, mit Sepia und Tusche gemalten Flußlandschaften, welche als Vorarbeiten zu den 1784 radierten «Ueberschwemmungen des Neckar» (Andresen, Malerradierer I, No 51 und 52) dienten. Sie huldigen unbefangen einem ausgesprochenen Realismus. Die eine gibt das Eis des Neckar wieder, das der aus seinen Ufern getretene Fluß dicht vor den Mauern einer kleinen verschneiten Ortschaft in mächtigen Schollen abgesetzt hat. Hinter dem Städtchen erhebt sich ein Waldberg. Die andere Landschaft bietet beide Flußufer dar. Am diesseitigen Gestade hat der übervolle Strom ein Haus hinweggerissen und auf die übrig gebliebenen Grundmauern ein Boot hinaufgeschleudert. Nicht weit davon steht noch unversehrt eine Fischerhütte. Jenseits des Flusses dringen die Wasser bis nahe an die Häuser eines Dorfes vor. Ein

grauer wolkiger Himmel lastet über dem Tale. In lautloser Stille, tiefverschneit und von feuchtem Dunst leicht überschleiert liegt die Gegend da. Hier und dort hat der Künstler in den grauen Tuscheton des Ganzen einige braune Sepiaflecke hineingesetzt — an den Wandungen des Bootes und den Mauern der Häuser —, die belebend wirken. Technisch recht unbeholfen, ziehen die beiden, fernab von allen fremden Vorbildern und wahrscheinlich direkt an Ort und Stelle entstandenen Landschaften durch ihre Naivität und Schlichtheit doch an. — Ein Aquarell vom Jahre 1798, mit einer Jagdgesellschaft, gehört wegen seines wohl irgend einer Gegend Bayerns entnommenen, realistisch aufgefaßten landschaftlichen Hintergrundes mit hierher. Ein Schloß und waldige Berge bilden ihn. Schwere blaugraue Wolken nahen und lösen sich rechts schon in strömenden Regen auf. Die hart und bunt gemalten Figuren wollen freilich mit den weicheren, wirklich malerisch empfundenen Tönen der Landschaft nicht zusammenklingen. — Die Aquarelltechnik pflegte Kobell mit Vorliebe. Man sollte erwarten, daß er im Laufe der Zeit mit seinen Farben immer breiter und freier vorging. Das ist nicht der Fall. Im Gegenteil: je älter er wird, desto subtiler und man kann ruhig sagen unmalerischer aquarelliert er seine Landschaften. Sein Realismus festigt sich mehr und mehr zu ganz persönlicher Art, mutet aber auch ziemlich nüchtern an. Glücklicherweise sind die Landschaften immer noch viel lebendiger als die steifen holzgeschnitzten Figuren, die er gern davor aufmarschieren läßt. Typisch für seine Handhabung der Wasserfarbenmalerei ist das dem Münchener Kupferstichkabinett gehörige Aquarell mit der Terrasse am Isarufer bei Föhring, dem München schräg gegenüberliegenden Dorfe. Im Vordergrund, bunt gekleidet, zwei Mädchen, von denen die eine einem Jungen Blumen abkauft. Die Figuren heben sich aufs Klarste von der gelblichen Fläche des Bodens ab. In der Ferne, drüben auf dem anderen Ufer, die Stadt in feingegliederter dunkelgrauer Silhouette, und südlich davon in zartem weichem Blau, gleichsam hingehaucht, das Gebirge. Der graublaue Wolkenhimmel scheint auf Regen zu deuten, während im Vordergrund noch heller Sonnenschein herrscht, so daß die Sommerkleider der schmucken Mädchen

lustig aufleuchten. Den Kontrast, der sich aus einem besonnten Vorderplan und wetterverdüsterten rückwärts gelegenen Gründen ergibt, wendete Kobell auch sonst noch — z. B. in einem seiner kolorierten Stiche, die Pferde darstellen — an. Die peinlich saubere Durchbildung unseres Aquarells hat im Vordergrunde Härte und Starrheit im Gefolge. Die Bewegungen der Figuren sind die geduldig in derselben Stellung ausharrender Modelle, aber nicht die glücklich erhaschten Augenblicksregungen frei und unbefangen sich gebender Menschen. Es fehlt der Reiz des Momentanen, Zufälligen. Der Materialcharakter der verschiedenen Dinge kommt auch nicht recht zu Worte. Alles ist gleich scharf herausgedrechselt, so daß es scheint, als sei zwischen den Kleidern, den Gesichtern, den Blumen usw. stofflich kaum ein Unterschied. Der landschaftliche Hintergrund hingegen ist flüssiger gearbeitet. Er wirkt darum auch weit unmittelbarer. Ein viel tiefergehendes Empfinden ist in ihm lebendig. — Sehr viel Aehnlichkeit mit dem eben beschriebenen Blatte haben zwei Aquarelle in der Maillingersammlung des Münchener Stadtmuseums (IV, No. 2483 und 84). Die Motive sind aus etwa derselben Gegend, nur besteht die Vordergrundsstaffage diesmal aus Reitern. Die Durchbildung ist gleich minutiös. Die beiden Blätter tragen die Jahreszahlen 1830 und 37. Um diese Zeit wird wohl auch das nicht signierte vorher gewürdigte Stück geschaffen sein. Mehr als diese vorwiegend figürlichen Schilderungen kommen hier noch einige aquarellierte rein landschaftliche Arbeiten in Betracht. Eine davon (Maillingersammlung IV, No. 415) stellt den südlichen Teil des Tegernsees mit dem Schloß und der näheren Umgebung dar. Die Aufnahme ist von den im Osten aufsteigenden Berghängen her gemacht. Die Farben sind hell und zu politurmäßiger Glätte verpinselt. Von eigentlich koloristischem Sinn kann nicht im mindesten gesprochen werden. Die kleine Landschaft ist bis in die letzten Ecken hinein mit philiströser Akuratesse durchgepinselt. Besonders auffällig macht sich diese Manier an den Bäumen bemerklich, die auf den Wiesen, die zum Schlosse sich hinabsenken, verstreut stehen. Sie alle haben gleichmäßig gerundete Wipfel und nehmen sich aus, als seien sie aus einer Spielschachtel hierher ins Freie versetzt

worden. Am ehesten spricht noch die Ferne mit den formal gut beobachteten Bergen an. — Zwei Tegernseer Ansichten aus dem Jahre 1844 im Besitz des Herrn Generalmajors von Kobell in München — sie geben Prospekte des ganzen Sees von Norden her und des am Südende gelegenen Dorfes Egern — erreichen dann den Gipfel der Langenweile. Es muß als ein schlechtes Zeichen für Kobells Natursinn angesehen werden, daß ihn die herrliche Gegend des Sees zu nichts als solchen durch und durch kalten, jedweder Frische und Freude entbehrenden Pinseleien hat anregen können. Man wird geradezu an die trockenen Ansichten erinnert, mit denen damals die Porzellanmaler Kaffeetassen und Kannen zu schmücken pflegten. Der Künstler konnte der Routine unmöglich mehr anheimfallen, als wir es hier sehen. Die Lust, die Durchbildung so weit als nur irgend möglich zu treiben, zu glätten, auszugleichen und immer wieder zu glätten, war es hauptsächlich, die ihn auf den Abweg einer solchen aller Seele baren «Tadellosigkeit» geraten ließ. Doch es würde ungerecht sein, seine Tätigkeit als Zeichner und Aquarellist bloß nach den bisher angeführten, völlig ausgearbeiteten Blättern zu beurteilen. Seine skizzenhaft gelassenen Naturstudien geben uns von seinem Landschaftertalent einen viel vorteilhafteren Begriff. Hier bleibt er dem Herzschlag der Natur wirklich nahe. Einige von diesen seinen Skizzen gehören Herrn Generalmajor von Kobell in München. Wir müssen den besten von ihnen, ehe wir den Radierungen des Meisters uns zuwenden, noch ein Wort gönnen. Er hat seine Studien gern mit Kreide auf blaues oder blaugraues Tonpapier gezeichnet und dann mit Aquarellfarben und Deckweiß gehöht. Manche davon spiegeln Gegenden des Alpenvorlandes wieder. Auf einem Blatte hielt er eine weite Strecke dieses sanftgewellten Geländes fest. In den Niederungen zwischen den mit Feldern und Wiesen bedeckten Hügeln ruhen freundliche Ortschaften gleich Wachtelnestern in Ackerfurchen. Weiter zurück gen Süden bilden dichte Waldmassen dunkelgrüne Flecke auf der schier unendlich sich ausbreitenden Hochebene, und über den düsteren Wäldern erglänzt, wie aus reinem Silber getrieben, die Kette der majestätischen schneebedeckten Alpengipfel. Auf einer zweiten

Skizze sehen wir vorn ein Wasser mit Schilf, dahinter Hügel mit hellgefärbten Laubbäumen und dunklen Fichten und endlich das graublau getönte Gebirge. Diese Fernsichten sind zügig gezeichnet und flott mit breitem Pinsel in Farben gesetzt. Man ist ganz überrascht, daß derselbe Künstler, der solche bedächtig gearbeiteten Landschaftsminiaturen wie die oben erwähnten Aquarelle gemalt hat, der Natur derartig keck zu Leibe zu gehen vermag. Ungemein resolut angefaßt sind dann weiter zwei Studien mit Waldlichtungen. Namentlich die eine verdient Hervorhebung. Wir stehen am Rand eines Fichtenwaldes auf einem Weg. Zur Rechten sehen wir noch ein paar Stämme des Waldes. Einige mit kräftigen Strichen gezeichnete Baumstümpfe deuten an, daß der Wald früher einen größeren Raum bedeckte. Links im Mittelgrund, zur Seite des rotbraunen allmählich sich senkenden Weges grünt Buchenwald. In der Ferne dehnt sich eine Waldwiese aus. Das schlichte Stückchen Waldnatur erhält seinen besonderen Reiz aber durch die flimmernden Sonnenfunken, die darüber hinspielen. Der Künstler hat das unruhige Zucken und Schimmern der Lichter mit einigen flüchtig aufgetragenen Deckweißstrichen merkwürdig sicher festgebannt. — Neutrale Beleuchtung herrscht auf der markigen Landschaftsstudie mit dem im Hintergrund durch dichten niederen Wald begrenzten Feldgelände. Vorn stehen zwei dünne blätterlose Bäumchen und überschneiden mit ihrem schwanken Geäst Feld und Wald, wodurch das Ganze ein eigentümlich herbes und doch anziehendes Gepräge erhält. Der Himmel ist wie auf dem vorigen Blatte im Papierton stehen gelassen. — Endlich haben wir noch dreier Skizzen im gleichen Besitz wegen ihres starken Stimmungsgehaltes zu gedenken. Kobell greift damit ins Gebiet der Stimmungslandschaft hinüber. Schon in der graziösen auf einen kleinen Fetzen blauen Papieres hingeworfenen Bleistiftskizze, auf der man von einer Höhe in ein tiefeingeschnittenes Waldtal hineinsieht, steckt feinste Stimmungspoesie. Mit scharfgespitztem aber weichem Stift ist das Wipfelmeer der Bäume an den steilen Berghängen gezeichnet. Aus der Talöffnung in der Ferne dringt helles Sonnenlicht herein und sprüht seinen Glanzregen über die Wälder hin. Das Licht ist wieder mit Hilfe von Deckweiß, allein diesmal zarter

und pikanter als auf dem kräftiger durchgeführten Blatt mit der Waldlichtung, angegeben. Man meint die Bäume müßten dem Lichtsegen, den sie empfangen, leise rauschend sich entgegendehnen. — An diese lichtverklärte Skizze reihen sich zwei Gewitterschilderungen von prachtvoller Unmittelbarkeit an. Das eine Mal zieht das Unwetter schon davon. Vorn auf dem feuchten Acker pflügt ein Bauer. Ein Säer wirft seine Körner in den frischgelockerten Boden. Hinter dem Ackerland lugt zwischen grünen Bäumen ein Schloß hervor. Aus dem düsteren, wie mit riesigen Trauerfloren verhangenen Himmel spannt sich ein Regenbogen zur erfrischten Erde nieder. Weit in der Ferne dämmert das Gebirge auf. Die etwas schweren stumpfen Farbtöne — Aquarellfarben nehmen auf Tonpapier gewöhnlich dunklere gedämpfte Werte an — treffen die beabsichtigte Stimmung vorzüglich. — Das andere Mal steht das Gewitter gerade über dem Land. Tief hängen die langgezogenen Wolken herab. Unter ihnen breiten sich Wiesen und ein nach rechts gelinde ansteigender üppiger Buchenwald aus. Ein kaum merklicher unheimlicher Schimmer gebrochenen Lichtes flackert über die Wiesen hin, während zwischen den Buchenkronen bleifarbene Schatten lagern. Bange Schwüle scheint Wald und Flur zu drücken. Im nächsten Augenblick wird das Ungewitter mit Blitzen, Donnern und Regenströmen hereinbrechen . . . Kobell hat die Wirkung mit höchst einfachen Mitteln erreicht: einige grüne und graue Aquarelltöne genügten ihm. Ueber die Wolken legte er ein paar schräggeführte leichte Kreidestriche, jedenfalls um sie lockerer erscheinen zu lassen. Sonst ist alles mit dem breit aufgedrückten Pinsel gemacht.

In den zuletzt besprochenen Arbeiten wendet sich unser Künstler einer rein malerischen Ausdrucksweise zu. Man kann aber nicht sagen, daß er dieselbe wirklich beherrsche. Er bleibt in Versuchen, in Anläufen stecken.

Dafür gelingt es ihm, sich auf dem Gebiet der Graphik volle Sicherheit des malerischen Ausdruckes, ja, was seine Aquatintablätter anlangt, sogar einen originalen malerischen Stil zu erringen. Leider hat er die von ihm meisterhaft beherrschte Aquatintatechnik nur reproduktiv, nicht auch eigentlich schöpferisch verwendet. Er beschränkte sich darauf, mit ihrer

Hilfe die Werke niederländischer, französischer und deutscher Maler nachzuschaffen. Allerdings äußert sich in seinen Nachbildungen ein so tiefdringendes malerisches Verständnis und eine so wunderbare Anpassungsfähigkeit an die Eigenart eines jeden dieser Meister, daß sie unbedenklich den besten Leistungen der deutschen Graphik in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zugerechnet werden können. Andresen, der in seinen «Deutschen Malerradierern des neunzehnten Jahrhunderts», Bd. I, ein ausführliches beschreibendes Verzeichnis des graphischen Werkes W. v. Kobells gibt, zählt sechzig solcher Aquatintaschöpfungen (No. 65—124), deren vom Künstler hinzugefügte Signaturen vom Jahre 1757 bis zum Jahre 1819 reichen. Die Niederländer nehmen unter den reproduzierten Meistern die erste Stelle ein. Meist sind es Genrebilder, die Kobell nachschafft. Indes vernachlässigt er die Landschaft darum keineswegs: er arbeitet nach Landschaftsschöpfungen von Both, Everdingen, Ruysdael, Wynants, von Beich, Dietrich, Ferdinand und Franz Kobell und von Lorrain und Poussin. Wohl das schönste seiner landschaftlichen Blätter ist die 1791 nach einem Gemälde von Jan Both ausgeführte Aquatinta (Andresen 73). Er handhabt da seine warmen braunen Töne schlechthin meisterhaft: wie breitflächig und flüssig sind sie hingesetzt, wie klar und doch wie weich stehen sie nebeneinander, wie willig folgen sie den Abstufungen des von rückwärts hereinflutenden und vorn zwischen den Schatten der mächtigen Bäume ersterbenden Lichtes! Es ist verwunderlich genug, daß von der Fülle von zart ineinander übergehenden, fein abgewogenen Tonwerten, wie sie Kobell hier zu Gebote steht, in seinen Zeichnungen und Aquarellen, ja selbst in seinen Gemälden verhältnismäßig wenig anzutreffen ist. Nirgends verliert er sich in harte kleinliche Tüpfelei. Im Gegenteil, er hat das Blatt durchaus großzügig angelegt. — Von besonderem Interesse sind außerdem die beiden reizvollen Baumlandschaften, welche sein Vater nur in den Umrissen (im Jahre 1790) radierte, während er selbst graue Aquatintatöne hinzufügte und die Komposition damit vollendete. Das eine Stück stellt einen Flußlauf bei Mondschein, das andere ein sonniges Seeufer dar (A. 80 und 81). Er ist mit seiner

malerisch locker aufgelegten Tönung den beiden verschiedenen Lichtstimmungen und zugleich auch der geistigen Eigenart der Kunst seines Vaters meisterhaft treffsicher gerecht geworden.

Im Bereich der Radierung tritt er von Anfang an selbstschöpferisch auf. Erst später stellt er die Radierung in den Dienst der Reproduktion. Jedenfalls erhielt er bei seinem Vater die ersten Anweisungen in der Nadelführung. Der Unterricht muß aber so gewesen sein, daß dem jungen Künstler in seiner Stellung gegenüber der Natur völlig freie Hand gelassen wurde, denn nirgends findet sich auch nur der geringste Anhalt dafür, daß der alte Kobell seinen Sohn veranlaßt hätte, denselben Weg einzuschlagen, den er genommen hatte. Wilhelms Aetzungen stehen denen des Vaters durchweg selbständig zur Seite. Schon als achtzehnjähriger machte er Radierversuche. Sie fielen freilich noch dürftig genug aus. Die mit der Zahl 1784 versehenen «Ueberschwemmungen des Neckar» (A. 51 und 52), denen die zwei oben berührten in Sepia ausgeführten Landschaften zugrunde liegen, beweisen es. Sie sind noch ungeschickt, mit einem großen Aufwand von Strichen und ohne eine nachdrückliche Scheidung von Licht und Schatten gemacht. Welch' ein Schritt von ihnen zu den kleinen Blättchen, welche auf dem Raum von wenigen Quadratzentimetern in dünnen leicht geführten Linien Motive von oberbayrischen Seen behandeln! Kobell ist nunmehr im Vollbesitz seiner graphischen Mittel. Da bringt er nicht einen Strich zu viel. Vielmehr bemüht er sich, mit einer möglichst geringen Zahl von Linien auszukommen. Daß er jetzt weit sicherer zeichnet, braucht nicht erst noch betont zu werden. Die eine Reihe dieser Miniaturarbeiten, von Andresen (No. 47 und 48) als «Die Heerden im See» bezeichnet, schildert Vieh, das im Vordergrund in seichtem Wasser steht. Hinter den Tieren dehnt sich die Wasserfläche in eine weite, helle, nur mit zartesten Umrissen angedeutete, bergige Ferne. Wir glauben tief in einen unendlichen lichterfüllten Raum zu blicken. Die andere Reihe, von Andresen (No. 42, 43 und 44) «Die Nachen» genannt, stellt Fischerboote mit Insassen auf Seen dar. Wieder wußte Kobell die umgebende Landschaft mit einigen linearen Andeutungen vollkommen glaubhaft hinzu-

stellen. Eine Zahl fehlt auf allen den fünf ebenso originellen als zierlichen Bildchen. Größeres Format hat eine Folge von sieben Radierungen, welche München und mehrere Dörfer seiner Umgebung vergegenwärtigen (A. 2—8). Der Künstler hat außer der Isarstadt selbst Schwabing, Nymphenburg, Sendling, Bogenhausen, Giesing und Thalkirchen aufgenommen. Die Ansichten sind mit wenigen Strichen scheinbar mühelos hingeworfen. Helle Sonne leuchtet überall. Die Angabe von Schatten und Tonwerten beschränkt sich auf das Allernotwendigste. Jedesmal nimmt das vor den Ortschaften sich ausbreitende Gelände den größten Raum der Bildfläche ein. Im Hintergrund steigen dann, auf das Pikanteste gezeichnet, die Häuser und Kirchen zu dem klaren, meist ganz wolkenfreien Himmel empor. Auf der Ansicht Münchens belebte Kobell die ungeheuren Wiesenflächen vor der vieltürmigen Stadt durch eine Heuernte. Allenthalben trifft das Auge auf Leiterwagen, welche von Bauern mit dem getrockneten Gras beladen werden. Links an der Stadt vorbei schweift der Blick in die waldige Umgebung des Isartales, über dem die fernen Höhen des Gebirges in kaum noch bemerkbaren Silhouetten sich ankündigen. Es ist erstaunlich, was für eine Raumtiefe die Radierung besitzt. Durch den lichtgetränkten Raum aber meint man die Wellen der heißen Sommerluft hinzittern zu sehen. Auch in den übrigen Landschaften des Cyklus herrscht sommerliche Stimmung. Kornfelder prangen in voller Reife, und Bauern mit Erntegerät wandern dazwischen hindurch ihren Dörfern zu. Nur drei Blätter (Schwabing, Sendling und Thalkirchen) sind mit der Zahl 1818 versehen. Die zugehörigen undatierten gleichen ihnen nach Auffassung und Technik derartig, daß sie aus derselben Zeit herrühren müssen. — Das gleiche Jahr sah die sieben hübschen «römischen Ansichten» (Andresen 9—15), die wie ein südliches Pendant zu den Münchener Landschaften sich anlassen, entstehen. In beiden Folgen waltet schlichtester Realismus, und in beiden glänzt die Sonne. Die italienischen Aufnahmen sind nur um eine Stufe heller noch als die deutschen, wie es ja auch den verschiedenen Bedingungen, denen Licht und Luft diesseits und jenseits der Alpen

unterliegen, entspricht. Wieder kommt der Künstler mit einer sehr mäßigen Aufbietung von Mitteln aus. Einzelne Blätter rundete er geschickt ab, so daß der Charakter des Vedutenhaften zurückgedrängt wurde. In den vorderen Plänen verstreute er gewöhnlich einige Schattenakzente, wodurch die bloß in Umrissen gezeichneten Fernen um so mehr sich hinwegzudehnen und um so lichter zu sein scheinen. Zwei Motiven aus Rom hat er links oben die Zahl 1818 beigegeben. Die anderen Nummern der Reihe, drei weitere römische Themen, worunter das Kollosseum und der die Engelsburg umgebende Stadtteil, und zwei den Gegenden von Frescati und Tivoli entnommene Motive, haben keine Datierung. Blickt man von diesen italienischen Radierungen zurück auf jene in Italien gemalten Sepialandschaften des Münchener Kupferstichkabinetts, die oben besprochen wurden, so zeigt sich der außerordentliche Fortschritt, den Kobell im Laufe der seitdem verflossenen Jahre als Landschafter gemacht hat, geradezu schlagend. Einst sah er den Süden mit den Augen Lorrains und gab ihn ganz im Sinne der großartig empfundenen heroischen Landschaft wieder. Glücklicherweise fand er bald sich selbst, und als er im kräftigen Mannesalter Italien von neuem schilderte, da hatte er inzwischen alle klassizistisch-heroischen Allüren abgetreift. Er hatte gelernt, sich auf seine eigenen Augen zu verlassen und eingesehen, daß ein ehrlicher einfacher Realismus diejenige Ausdrucksform war, die seiner künstlerischen Natur allein gemäß sein konnte und darum auch am besten anstand. — Wir haben hier nun noch einen dritten, größeren Cyklus von Landschaftsradierungen aufzuführen. Er enthält, in ausgedehnterem Formate als die zwei vorigen Folgen, sechs Ansichten bayrischer Gegenden. Die französischen Unterschriften nennen Wolfratshausen, den Schliersee, einen Blick über den Inn bei Rosenheim, Schloß Emming bei Landsberg am Lech und die Dörfer Beich und Greifenberg. Eine Jahreszahl ist auf keinem der Blätter zu finden. Andresen hat sie in sein Verzeichnis merkwürdigerweise nicht aufgenommen. Daß Kobell ihr Urheber ist, kann nicht im geringsten bezweifelt werden. Die Sparsamkeit der verwendeten linearen Mittel, die etwas steifleinene Akuratesse der Zeichnung, vor

allem aber die Art, wie die gewählten Motive aus der Natur herausgesehen und wie sie empfunden sind, sprechen überzeugend für ihn. Wem das aber noch nicht genügt, um diese Schöpfungen unserem Künstler zuzuschreiben, den muß wenigstens die Kolorierung auf Kobell schließen lassen. Die Farbengebung — das lehrt ein Vergleich mit seinen Aquarellen — ist unverkennbar die seine. Er pflegte nämlich seine Radierungen, namentlich im Alter, wo seine Kräfte zu rein schöpferischer Tätigkeit nicht mehr ausreichen mochten, mit Farben anzutuschen. So existieren auch «die Heerden im See» und «die Nachen» in sorgfältig ausgeführten farbigen Redaktionen. Er richtete sein Augenmerk dann in erster Linie auf die nach seiner Gewohnheit nur mit wenigen Strichen angedeuteten Fernen und die meist leer gelassenen Lüfte. Beide tönte er zart ab und gab ihnen eine wie mit Benutzung der Lupe angefertigte subtile Modellierung. Auf dem einen Blättchen der «Nachen», das ursprünglich durchaus nicht als Nachtstück beabsichtigt war, setzte er den Mond an den Himmel. Ob die Radierungen durch die Farbe wirklich gewonnen, ist zum mindesten fraglich. Es entstand ein Mittelding zwischen Radierung und Aquarell, das einem feineren künstlerischen Geschmack kaum genügen wird. Man vermag über den Eindruck nicht hinwegzukommen, daß die Farben, oder auch umgekehrt, daß die Linien — je nachdem was nun im einzelnen Falle von beiden sekundäre Bedeutung hat — ein organisch nicht zugehöriger, äußerlich angefügter Bestandteil sind. Außerdem tritt noch die mißliche Tatsache hinzu, daß Kobell in der Wahl seiner Farben nicht immer eine glückliche Hand bewies. Gerade im vorliegenden Falle ist die farbige Tönung unbefriedigend. Süßliche rote Töne am Himmel und ein giftiges kaltes Gelbgrün am Laubwerk wirken abstoßend. Es mangelt an diskreten weichen Halbtönen. Alle Farben stehen prall und unvermittelt nebeneinander. Manche vertragen sich als Nachbarn so wenig, daß sie zusammen eine scharfe Disharmonie ergeben. Mit der Modellierung geht Kobell wieder so weit, daß die Fernen meist viel zu deutlich hervortreten. Fast möchte man glauben, er habe die verschleiernde Wirkung der Atmosphäre gar nicht gekannt, wenn seine Oelgemälde nicht eines besseren belehrten.

Auf dem Blatte des Schliersees bei Mondschein erwartet man jenes linde Dämmern, in dem die Dinge nur undeutlich erkennbar sind, ihre materielle Festigkeit und Schwere verloren zu haben, ja sich auflösen zu wollen scheinen. Dagegen arbeitet er alles klar heraus. Er nimmt damit der Stimmung der monderhellten Nacht ihren Hauptreiz, denn er liegt eben in jenem Ungewiß-Geheimnisvollen, das die Körperwelt im milden Lichte des Mondes annimmt. Immerhin machen sich die farbigen Mängel hier weniger bemerklich, das Blaugrün des Ufers vorn geht mit dem Blaugrün des Sees und der Berge im Hintergrund verhältnismäßig gut zusammen. Besser als das gedämpfte Licht der Mondnacht liegt ihm das ungebrochene Licht des Tages, wie er es in der Hochsommerlandschaft mit dem Schlosse Emming festgehalten hat. Wie da die Wiesen und das umbuschte, feinumrissene Schloß mit seinen roten Dächern spiegelklar sich darbieten, ist für eine in blitzender Sonne und noch dazu in der dünnen Luft der Hochebene gelegenen Gegend durchaus nicht unglaubhaft. — Unter den Radierungen Kobells befinden sich viele Tierdarstellungen. Es sei hier kurz an sie erinnert, da sie vielfach mit duftigen landschaftlichen Hintergründen, die dann und wann an oberbayrische Seen gemahnen, versehen sind. Die nach Werken niederländischer Meister 1819—35 geschaffenen Blätter gönnen der Landschaft neben dem Genre einen nur beschränkten Raum. Sie können sich mit den Aquatintareproduktionen an Großzügigkeit und malerischer Feinheit nicht messen. Andresen verzeichnet zwei Folgen von je sechs Blättern (No. 53—58 und 59—64), die der Künstler nach Berghem, Breughel, Romeyn, Ruysdael, van der Neer, Wouwerman und anderen gearbeitet hat. —

Am bedeutendsten äußert sich sein Landschaftertalent in seinen Gemälden. Aus der Zeit, da er noch der Einwirkung der Niederländer unterlag, sei die «Ueberfahrt» von 1790 (Schleißheimer Galerie No. 470) genannt. Die Landschaft steht auf diesem Bilde noch in keinem inneren Zusammenhang mit den Figuren und ist als nebensächlich kurz abgetan. Wouwerman, einer seiner Lieblinge unter den Niederländern, war für die Figuren, eine Dame in schwarzem Reitkleid, der ein Kava-

lier beim Einsteigen in einen Kahn behilflich ist, und ein Diener mit zwei Pferden, bestimmend. — Weit mehr Beachtung schon hat Kobell der Landschaft auf dem 1798 gemalten Werke der Kasseler Galerie (No. 764), das eine Furt darstellt, geschenkt. Wir sehen ein flaches Wasser, in dem ein Mädchen mit ihrem Spitz und zwei Kühen und einer Ziege stehen. Hohe, mit ihren reichbelaubten Zweigen sich dicht verschränkende Laubbäume stehen an den beiden mit Schilf gesäumten Ufern des Baches. Sie lassen dem Himmel kaum einen Durchblick. Von rechts dringt etwas Sonnenlicht ein und macht den kräftigen Körper der einen Kuh, die ein weißes Fell hat, hell aufleuchten vor dem dunklen Waldgrund, ein malerischer Effekt, wie ihn A. van de Velde gern bringt. Eine warme anheimelnde Stimmung geht von dem feinen, klar komponierten Gemälde aus. Und sie beruht ganz und gar auf der Landschaft, die jetzt nicht minder sorgfältig durchgebildet ist als die Staffage. Wie ein grünes Gehäuse legt sich der hochstämmige schattige Wald schützend um die Hirtin und die Tiere, die vor der brennenden Glut der Sommersonne hierher an den kühlen Bach geflüchtet sein mögen und deren Spiegelbild die dunklen Wasser nun freundlich zurückgeben. — Ebenso versteht er es auf seinen Schlachtenbildern die Landschaft aufs Engste mit den Figuren zu einen. Unter den Schlachtenschilderungen ragt die Belagerung von Kosel durch ihr landschaftliches Beiwerk hervor. Doch von ‚Beiwerk' kann eigentlich nicht gesprochen werden, denn die Landschaft behauptet sich als völlig gleichwertig neben dem Figürlichen, ja sie gibt in Komposition und Stimmung überhaupt den Ausschlag. Das Bild ist 1808 auf Veranlassung des damaligen Kronprinzen Ludwig geschaffen worden und hängt jetzt im Münchener Armeemuseum. Im Vordergrunde hält zu Pferde unter einigen hohen entlaubten Eichbäumen auf scharf belichteter Anhöhe der Generalstab der bayrischen Truppen. Die Reiter beobachten aufmerksam den Kampf im Tale, wo aus Wiesen und Baumgruppen der die Festung tragende Hügel emporsteigt. Hinter dem Hügel zieht sich die Oder in die dunstige Ferne. Ein grauer Himmel spannt sich über dem Flußtale aus. Genau genommen ist das Werk mehr eine Landschaft als ein Schlachtengemälde, denn die Reiter

im Vordergrunde bilden, so gewissenhaft und getreu und liebevoll sie auch geschildert sind, im Grunde nur eine wirksame Kulisse und erfüllen bloß die Aufgabe einer Staffage. Die Truppenmassen aber, die im Tale stehen, ordnen sich der Landschaft völlig unter. Die Sonne versendet ein bleiches kühles Licht, wie ihr es in den Stunden eines Frühjahrsmorgens eigen zu sein pflegt. Mattsilbern blinken unter ihren Strahlen die Wasser des Flusses auf. Sie ziert die Kirchtürme und die höchsten Dächer der Festung mit schmalen glänzenden Randbändern und trifft den General und seine Umgebung vorn auf dem Hügel. Scharf zeichnen sich auf dem glatten hellbelichteten Boden die langen Schatten der Reiter ab, und blendend weiß leuchten die weißen Federbüsche an den dunklen Rautenhelmen. Die zwischen dieser Höhe und der hochthronenden Stadt sich ausdehnende Talfläche hüllt lindes Dämmer ein. Nur hie und da huscht ein gedämpfter Lichtschimmer hinein, erhellt ein wenig den blaugrauen Dunst, der über den Wiesen, den Gruppen kahler Bäume und den Dächern eines Dorfes ruht, das dicht zu Füßen der von den Führern der Belagerungsarmee besetzten Erhebung liegt, und fängt sich in den milchigen Rauchwolken, die das Gewehrfeuer der gegen die Festung anrückenden Truppen versendet. Ruhig und groß richtet sich im Mittelgrund die reizvoll gezackte Silhouette der Stadt gegen das von rückwärts einströmende Licht auf. Und majestätisch zieht der Fluß zwischen dem Festungshügel und einem am gegenüberliegenden Ufer sichtbaren Berg hindurch und in die ebenen Flächen der endlosen, halb verschleierten Ferne hinein. Ein paar dünne Wolkenstreifen schweben verloren in seinem grenzenlosen Raum. Wundervoll organisch und monumental breitet sich die Landschaft vor uns aus. Nirgends drängt sich ein Detail ungebührlich vor. Wie fest gliedern sich z. B. die dunklen breiten Dächer des Dorfes und das enge Gegitter des Astwerks der Bäume in den großen Zusammenhang des Talgebietes ein! Und selbst die hochgewachsenen Eichbäume vorn auf der Höhe zerreißen, obwohl Kobell die in scharfem Winkel ansetzenden, unruhig gewundenen Aeste bis in die letzten ihrer zahllosen Verzweigungen und Ausläufer verfolgt und dieselben markant vor den hellen Grund des Himmels gestellt hat, die großartige

Einheit der Landschaft nicht. Reich in der Farbe ist das Bild nicht. Das im landschaftlichen Teil vorherrschende Graublau besitzt aber eine höchst mannigfaltige Abstufung. Diese offenbart in dem vom Licht noch nicht erreichten Talgrund vor der Festung ihren vollsten Zauber. Farbige Reminiszenzen an die Niederländer wird selbst der argwöhnischste Skeptiker nicht entdecken können. Das ganze Werk ist überhaupt aus einer von Grund aus originalen Naturanschauung hervorgegangen. Seine herbe Eigenwüchsigkeit macht es zu einer der bedeutendsten Leistungen des jungen Münchener Realismus. Der köstlichste Ruhmestitel des Bildes besteht aber in der prachtvollen Schilderung des Lichtes. Kobell hat da seine Münchener Zeitgenossen kühn überholt. Als er im Jahre 1808 sein Gemälde schuf, da löste Georg von Dillis in seinem gleichzeitigen Tivolibilde das Lichtproblem noch ganz im Sinne der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts und in Anlehnung an Claude Lorrain, Dorner zeigte mit seiner 1809 entstandenen Ansicht Münchens (Nationalmuseum, München), wie wir sehen werden, daß auch er das Beste seiner Darstellung des Lichtes dem Studium Lorrainscher Lichtstimmungen zu danken hatte, und Wagenbauer steckte noch so in den Anfängen seiner Landschaftskunst, daß er in dieser Frage neben Kobell nicht in Betracht kommen konnte. Frei von jeglicher Konvention malte unser Künstler den fahlen Glanz der Morgensonne und betrat, während die anderen Landschafter an seiner Seite den Bann der Vergangenheit noch nicht abzuschütteln vermochten, bereits den Weg, auf dem die lichtfreudige Stimmungslandschaft um einige Jahrzehnte später ihre höchsten Triumphe feiern sollte. — Auch in dem Bilde des 1810 zum ersten Mal auf der Theresienwiese bei München abgehaltenen Pferderennens, einer Veranstaltung, aus der in der Folge das jährlich abgehaltene Oktoberfest hervorging, manifestiert sich Kobells fortschrittlicher Geist (München, städtisches Museum). Man beachte nur, mit welcher fast impressionistischen Breite die in satten warmen Farben gehaltene Menschenmenge, die den weiten Platz umsteht, angegeben ist. Doch es kann das bedeutende Stück hier nicht näher analysiert werden, da wir es ja nur mit Werken der Landschaftsmalerei zu tun haben.

Nicht unerwähnt indessen bleibe, wie sicher Kobell das riesige Terrain, das die Wiese einnimmt, mit seinem Pinsel bezwingt und wie entzückend fein er mit weißlich grauen Tönen die von Licht übergossene Stadt und mit einem zarten Hellblau die Bergzüge in die schimmernde Ferne stellt. — Die drei kleinen in Oel auf Papier gemalten Landschaften, die Herr Generalmajor F. von Kobell in München besitzt, werden zeitlich nicht weit von der Schilderung des Pferderennens abzurücken sein. Auch sie sind lebendige Zeugen von Kobells künstlerischer Originalität. Die eine gibt ein Stück des Tegernsees wieder. Links umspülen die Wasser eine Insel, die Bauernhäuser und Bäume trägt. Hinter dem See ragen bewaldete Berge, die sich nach rechts hin abdachen. Vorn ist ein Teil des sandigen Ufers sichtbar. Die Malweise, freilich ist wie bei den beiden anderen Bildchen, recht trocken. Aber eine völlig eigenartige Farbengebung entschädigt dafür. Das fahle Grün des Laubes der Inselbäume, das Grünblau des Wassers und das gleichmäßige Hellblau des Himmels ergeben einen Akkord von metallisch-scharfem Klang. Derselbe ehrlich-nüchterne Wille hat der zweiten Studie, einer Gebirgslandschaft, das Leben gegeben. Das Motiv ist das denkbar einfachste: ein sandiger vielverzweigter Weg führt einen breitgerundeten Hügel hinauf, auf dem Büsche und Bäume zu einem Wäldchen sich zusammendrängen. Die Einheit von Vegetation und Hügel ist streng organisch gefaßt. Die Steinchen auf dem gelblichen, zwischen stumpfgrünem kurzem Gras getretenen Weg sind ebenso gewissenhaft der Natur nachgebildet wie alles übrige. Der Maler kommt ohne jede Staffage, die ihm doch einen bequemen Größenmaßstab hätte an die Hand geben können, aus. Rein durch genaue Formencharakteristik weiß er beim Betrachter die richtige Größenvorstellung zu erwecken. — Die «Baumgruppe» schließlich zeigt mehrere kräftige Laubbäume, die in einer grasbewachsenen Ebene alleeartig nach links sich vorschieben. Seitlich öffnet sich ein kleiner Ausblick ins Weite. Ein paar Kühe dienen als Staffage. Das Kolorit stellt sich als ein interessantes Experiment heraus: der Baumschlag z. B. besteht aus gelblichen und grünen Tupfen, die mit sorgfältiger Regelmäßigkeit nebeneinandergesetzt sind und, von fern gesehen, sich zu

größeren Tonflächen einen. Trotz der mosaikartigen Zusammenfügung der Farben haftet dem Bilde nichts Kleinliches an: so sind beispielsweise die Wipfel der Bäume als große Massen gesehen und als solche in die Bildfläche eingeordnet. Der Himmel ist, wie bei den beiden verwandten Landschaften, wolkenlos. An das Lichtproblem wird in allen dreien nicht gerührt; die Beleuchtung bleibt neutral. — Dagegen sehen wir ihn später wieder mit dem Lichte beschäftigt. Auch wendet er sich von den fahlen Tönen der eben gewürdigten Schöpfungen einer tonigeren, reicheren Farbe zu. Das Bild der Schleißheimer Galerie, bezeichnet 1822 und im Katalog unter dem Titel «Auf hochgelegener Landstraße» aufgeführt (No. 469), vermittelt einen klaren Begriff davon. Auf einer nach hinten ansteigenden Straße steht ein junger Bauer neben zwei Pferden mit einer Frau im Gespräch. Sie trägt ein Wickelkind im Arme. Nahe bei ihr sieht man einen Jungen mit Ziegen, der auf einer Pfeife bläst, und rückwärts einige die Straße hinaufwandernde Menschen. Links unten ziehen sich Wiesen mit einer Baumgruppe und einem Dorfe in die Ferne. Sie liegen im Schatten, aus dem das warme Dunkelgrün des Grasbodens verhalten aufschimmert. Die Straße oben hingegen empfängt hellstes Sonnenlicht. Der hellbraune Boden, der graubraune Baumstamm im Vordergrund und die kräftig gefärbte Kleidung der Bauern bringen ein fröhliches Farbenkonzert hervor. Die Staffage des Hintergrundes ist in den Farben zurückhaltender, wodurch die schon zeichnerisch festgelegte Distanz zwischen den vorderen und hinteren Plänen koloristisch noch einmal betont wird. Nun ist die Raumwirkung eine um so größere. Die Straße zieht einen förmlich in die Bildtiefe hinein. Leider hat das Bild in den Hintergrundpartien etwas gelitten. Der helle Himmel ist teilweise bewölkt. Im Kolorit hat der Maler sich streng an das gehalten, was er draußen sah, denn so blank und bestimmt erscheinen die Farben nur in der dünnen Luft des Hochlandes. Die aus den atmosphärischen Bedingungen der Ebene hervorgegangene Farbenanschauung der Niederländer reichte bei einer Aufgabe, wie sie Kobell hier vorlag, nicht mehr zu. So treten denn auch in dem Gemälde unseres Künstlers die Lokalfarben so voll und

ungebrochen auf und bewahren so unumschränkt die Herrschaft, wie es bei einer Schilderung des Tieflandes niemals der Fall sein könnte. Gebrochene Töne, zart verschwimmende Zwischenstufungen, mit denen die Tiefebene, namentlich in der Nähe des Meeres, dem Maler so aparte koloristische Aufgaben stellt, fehlen. So energisch nun aber jede einzelne Farbe in Kobells frischem Werke sich ausspricht —, es ist doch eine koloristische Gesamtharmonie vorhanden. Jede dieser Farben fügt sich organisch dem großen Ganzen ein. Ebenso keck wie die Farben sind Licht und Schatten nebeneinandergeordnet. Freilich ist er dabei doch etwas hart geworden. Auch umreißt er die Dinge zu scharf. Er läßt das Licht von einer Seite her grell einfallen und schildert es nicht als ein Fluidum, das die Körper auf allen Seiten umgibt und die Entschiedenheit ihrer Umrisse abmildert, ja stellenweise auslöscht. Auch weiß er noch nichts davon, daß das Licht die Schatten der Dinge mit farbigen Reflexen erfüllt und sie, wenn es mit voller Intensität leuchtet, da und dort aufhellt. Er legt z. B. die von den Figuren auf die Straße geworfenen Schlagschatten mit einem trüben indifferenten Graubraun an; sie entbehren daher eines wirklich farbigen Charakters und wirken schwer. In der Lichtbehandlung ist eben der Maler durch die Zeit, in der er lebte, noch stark bedingt. Dieser Nachteil wird aber durch das positiv Selbstständige seiner Farbengebung aufgewogen. Und so bedeutet auch dieses Bild einen Schritt vorwärts auf dem Wege der Entwickelung. —

Wilhelm von Kobell ist derjenige der hier gewürdigten Münchener Landschafter, der am frühesten eine persönliche künstlerische Sprache findet. Seine Handzeichnungen und Naturstudien erzählen uns zwar, daß auch er aus fremden Einflüssen sich emporarbeiten mußte; Claude Lorrain schwebte ihm als Muster vor. Sie vergewissern uns jedoch darüber, daß er bereits 1784 (Ueberschwemmungen des Neckar) die Natur unvoreingenommen anzusehen weiß. Seine fleißig durchgearbeiteten Aquarelle offenbaren dann, wie er zu einer tüchtigen, etwas spröden Eigenart ausreift. Bedeutenden malerischen Wert haben sie nicht. Mehr Anspruch auf malerischen Wert, malerische Freiheit können seine skizzenhaft gebliebenen, breit aqua-

rellierten Naturstudien erheben. Mit ihnen lenkt er geradewegs auf die Stimmungslandschaft zu. Daß er die enge Fühlung mit den alten Meistern trotz solcher origineller Leistungen nicht verliert, ja daß er diese Alten wie nur irgend einer versteht, davon sprechen seine Aquatintablätter beredt genug. Auch als Radierer versenkt er sich in die Kunst seiner leidenschaftlich verehrten Niederländer. Allein besser als die nach den Niederländern geschaffenen Blätter sind die vor der Natur radierten. Die sechs Ansichten bayrischer Gegenden werden leider durch eine harte Kolorierung geschädigt. Die zwei Folgen mit Ansichten Münchens und einiger naher Dörfer und Roms und seiner Umgebung (1818) vergegenwärtigen seine Bedeutung als Radierer am reinsten. Er erreicht hier mit wenig Mitteln klare sonnige Wirkungen. Weder sein genialer Vater, noch die großen Niederländer haben mehr Macht über sein graphisches Schaffen. Er hat seinen eigenen Weg und seine eigenen Ziele. — Der Maler Kobell bringt der Landschaft anfangs wenig Interesse entgegen. Es nimmt allmählich zu, wie das Gemälde «die Furt» (1798), wo er den Waldhintergrund mit so unverkennbarer Freude schildert, bezeugt. In der 1808 gemalten Belagerung von Kosel geht er dann sogar so weit, daß er der Landschaft neben der eigentlichen Schlachtendarstellung die gleiche Berechtigung einräumt. Seine früheren Bilder haben noch viel Niederländisches. Jetzt befreit er sich davon. Doch nicht nur das: er schreitet weit über die Niederländer hinaus. Vor allem in der Lösung des Lichtproblemes. Auch Lorrain, der hier für die Münchener Lanschaftskunst so viel bedeutet, kann sein kühnes Vordringen nicht mehr bestimmen oder einengen. Die drei kleinen Landschaften im Besitze des Herrn Generalmajors von Kobell zeigen ähnlich wie die Aquarelle, daß unser Künstler gar manchmal recht trocken, fast pedantisch realistisch wurde. Indessen ist zu bedenken, daß gerade diese zähe ausdauernde Naturbeobachtung es war, mit deren Hilfe er die schier erdrückende niederländische Ueberlieferung überwand und seinen Zeitgenossen neue Möglichkeiten wies. Seine Tätigkeit als Schlachtenmaler bestärkte ihn noch darin, mit unbedingter Treue sich an die Natur zu halten, denn die Schlachtenmalerei zwang ihn ja direkt dazu, die Land-

schaft porträtmäßig genau darzustellen. So kommen denn die individuellen Züge einer landschaftlichen Physiognomie durch ihn besonders schlagend zum Ausdruck: In der Belagerung von Kosel führt er uns die feuchten Niederungen eines Stromgebietes, in dem Landstraßenbild der Schleißheimer Galerie die sonnigen, von dünner Luft bedeckten Gelände der Hochebene in Gebirgsnähe höchst charakteristisch vor. Das zuletzt genannte Gemälde dokumentiert zugleich, daß er durch den engen Anschluß an die Natur zu einem Kolorit gelangt, das zwar nicht ohne tonigen Reiz ist, in dem aber die Lokalfarben die uneingeschränkteste Führung übernehmen. Der niederländischen Farbentradition, innerhalb deren er sich noch in seinen frühen Gemälden bewegt, ist er nun entwachsen.

Albrecht Adam behauptet (Selbstbiographie, S. 281), daß W. von Kobells Wirksamkeit als Lehrer an der Akademie «nicht von großer Bedeutung» gewesen sei. Mag er aber auch keine hervorragenden pädagogischen Talente entwickelt haben, — als Künstler, als werktätig Schaffender wirkte er um so eindringlicher auf die junge Generation. Sein urwüchsiger, origineller Realismus leuchtete der Jugend auf neuen Pfaden voran und lenkte sie mehr, als viele einsichtsvolle Mahnworte und Korrekturen es vermocht hätten. In seiner Kunst liegen die direkten Voraussetzungen für Bürkels Schaffen. Dieses wird durch Kobells Vorangang historisch erst wirklich verständlich.

MAX JOSEPH WAGENBAUER.

Wohl die liebenswürdigste Erscheinung im Kreise unserer Realisten ist Wagenbauer.

Ueber sein Leben ist leider nur wenig zu ermitteln. Wie dankbar wären wir, wenn wir über seine Lebensumstände so gut unterrichtet wären, wie wir es über die von Georg von Dillis sind! Freilich scheinen sie sich auch sehr viel ruhiger gestaltet zu haben, als es bei dem Galeriedirektor und Reisebegleiter des Konprinzen Ludwig der Fall war.

Max Joseph Wagenbauer wurde gleich jenem auf dem Lande geboren. Er erblickte am 28. Juli 1775 in Oexing bei Ebersberg (auf der bayrischen Hochebene, östlich von München) das Licht der Sonne. Bis zu seinem achten Lebensjahr blieb er dort, stand also wie Dillis in seinen Jugendjahren immer in unmittelbarem Verkehr mit der Natur. Dann tat ihn sein Vater, der Marktschreiber war, nach München auf die Schule. Neben den Schulstunden wurde der Musik- und Zeichenunterricht fleißig gepflegt. Der damalige Vizedirektor der Galerie, J. J. Dorner der Aeltere, der Vater von Wagenbauers späterem Rivalen im Landschaftsfach, nahm sich seiner an und überwachte seine künstlerischen Studien. Nachdem der junge Künstler einige Zeit die öffentliche Zeichnungsschule besucht hatte, wagte er sich auch an die Oelmalerei Der Galeriedirektor Ch. von Mannlich interessierte sich ebenfalls für ihn. Er suchte ihn namentlich in der Tiermalerei zu fördern . . . Nun aber sollte der Fünfundzwanzigjährige in seiner stillen eifrigen künstlerischen Tätigkeit eine plötzliche Unterbrechung erfahren. Ein französisches Heer zog gegen Bayern heran.

Es war dasselbe Heer, vor dem Dillis die Gemäldeschätze der Münchener Galerie nach Ansbach flüchtete. Wagenbauer litt es nicht länger bei Stift und Pinsel: er trat als Freiwilliger in ein Chevauxlegers-Regiment ein und zog mit den das österreichische Heer begleitenden bayrischen Hilfstruppen gegen den Feind. Am 3. Dezember 1800 focht er in der unglücklichen Schlacht bei Hohenlinden mit, in der die unter dem Befehl des Erzherzogs Johann und des ihm als Berater beigegebenen Generals Lanner stehenden vereinigten Oesterreicher und Bayern von Moreau geschlagen wurden. Mit dem Friedensschluß verließ er das Heer und widmete sich wieder seinem Künstlerberuf. Einige Zeit weilte er auf dem Schlosse des Grafen Lodron zu Haag an der Ammer. Hier erteilte er Zeichenunterricht. Auch lernte er seine nachmalige erste Gattin kennen. Mit pekuniärer Hilfe des Geheimrates Reinwald machte er darauf eine Reise durch Bayern, auf der er eine Reihe von Aquarellen schuf. Sie gingen zunächst in verschiedene Privatsammlungen über. Vielleicht gehören die frischen Studien aus der Oberpfalz vom Jahre 1805, die wir noch zu besprechen haben werden, zu diesen Blättern. Wichtiger aber als die Gönnerschaft Reinwalds war, daß König Max Joseph auf ihn aufmerksam wurde. Er setzte ihm eine jährliche Unterstützungssumme aus und bewahrte ihm fortan eine rege Anteilnahme. Sehr früh schon machte der Maler sich mit der neuen Erfindung der Lithographie bekannt. Er gehört zu den ersten, die diese vielverheißende Technik erprobten. Nagler spricht von einem bereits im Jahre 1800 gemachten lithographischen Versuche Wagenbauers. Das Blättchen wird unter den Beständen der Maillingersammlung angeführt. — Nach Lipowskys bayrischem Künstlerlexikon (1810) gelangte der Künstler auch nach der Schweiz. Es ist das jedenfalls im Jahre 1806 gewesen, denn in diesem Jahre durchstreifte er die Bodenseegegend und aquarellierte daselbst. Die damals entstandenen Studien werden im Münchener Kupferstichkabinett aufbewahrt. In der Sammlung des Herrn Generalauditeurs A. Ritter von Knözinger in München befindet sich eine mit Weiß gehöhte Studie des Rheinfalles bei Schaffhausen. Sie bietet uns für die Nachricht Lipowskys einen weiteren festen Anhalt. Ob Wagenbauer in

die Berge der Schweiz hineingewandert ist, bleibt einstweilen eine offene Frage. — Mit seinen Oelgemälden hatte er manchen Erfolg. So kaufte ihm der König eine beträchtliche Zahl davon ab. Sie zieren noch heute Max Josephs Lieblingsschloß in Tegernsee. Er wurde zum Hofmaler und 1815 zum Galerieinspektor ernannt. Allerlei Ehrungen folgten: 1818 wählte man ihn zum Mitglied der kurfürstlich hessischen Zeichnungsakademie in Hanau, 1820 zum Mitglied der königlich preußischen Kunstakademie in Berlin und 1824 zum Ehrenmitglied der königlich bayrischen Akademie. Er blieb aber der stille bescheidene Mann, der er war. Im Nekrolog des Münchener Kunstvereinsberichtes für das Jahr 1829 wird von ihm gesagt, daß er «einfach und wahr wie die Natur gewesen sei, die er nachahmte». Auch war er kein Freund vieler und großer Worte; das Machen galt ihm stets mehr als das Sprechen. Zeugnis hierfür sind u. a. die schlichten knappen Einführungen, mit denen er seine lithographierten Vorlagen begleitete. Albrecht Adam erzählt in seiner Selbstbiographie von dem Künstler und schreibt (S. 283—84) von ihm: «Es blieb in seinem Benehmen immer etwas Unbehilfliches und Derbes, so sehr er sich bemühte, das abzulegen». Das hinderte aber nicht, daß er, besonders im Kreise seiner Bekannten, ein guter Gesellschafter war. Seine musikalischen Talente trugen viel dazn bei; er beherrschte das Klavier ebenso wie die Harfe. Vor allem indessen gewann ihm sein fröhliches, vom Glanze des Humors übersonntes Wesen viele Freunde. Seine erste Frau starb ihm bald. Er ging eine zweite Ehe ein, und sie war nicht minder glücklich. Am 12. Mai 1829 starb er nach kurzem Krankenlager. Ein nervöses Gallenfieber raffte ihn dahin. Er hinterließ einen zwölfjährigen Sohn.

Albrecht Adam sagt über das Schaffen des Künstlers: «Er nahm es ernst und arbeitete fleißig und mit Liebe.» Das Lebenswerk Wagenbauers ist von Anfang bis zu Ende eine glänzende Bestätigung dieses Ausspruches.

Dieser Ernst, dieser Fleiß, diese Liebe tritt uns wohl am unmittelbarsten in den Handzeichnungen und Aquarellen des Malers entgegen. Wer aber möchte es glauben, daß Wagenbauer, er, der als einer der ausgeprägtesten Realisten

der Münchener Landschafter gelten muß, in seiner Frühzeit, gleich Wilhelm von Kobell, klassizistisch empfundene Schöpfungen hervorgebracht hat?! Und doch ist es so! Ein Blick in die Handzeichnungensammlung des Münchener Kupferstichkabinettes, das eine Fülle von Aquarellen und Studienblättern Wagenbauers birgt, führt uns diese merkwürdige Tatsache vor Augen. Wir finden da zwei fleißig ausgeführte Aquarelle, die auf der Rückseite das Datum des «6t. May 1802» tragen und ganz und gar klassizistisch gehalten sind. Die Blätter, die als Gegenstücke zu denken sind, schildern beide arkadisches Hirtenleben in italienisierenden Landschaften. Das eine Mal versetzt uns der Künstler auf eine Wiese, wo im Schatten einer Buchengruppe Ziegen, Schafe und Kühe weiden. Ein Hirtenjüngling in «idealisch» zugeschnittenem rosenrotem Gewand lehnt an einer der Buchen und bläst die Flöte. Seine Weise mischt sich mit dem Rauschen eines Baches, der rechts aus einer phantastisch geformten Felshöhle hervorbraust. Mehr rückwärts schreitet mit langem, oben gebogenem Hirtenstab sein süßlich-himmelblau gekleideter Genosse dem Hintergrunde zu, wo sich ein weites Flußtal öffnet. Auf den Felsen am Ufer des Stromes ragt ein antikes schloßähnliches Gebäude. In der Ferne erheben sich blaue Berge. Die sinkende Sonne deutet auf die Spätnachmittagszeit. Links vorn liegen an einem mächtigen Baumstamm Trümmer antiker Architektur im Grase. Das andere Aquarell gibt im Vordergrund die Furt eines Baches wieder. Eine Kuhherde strebt aus einem links sichtbaren Laubwäldchen zum Wasser hin. Rechts am Bachufer sitzt ein junges Liebespaar in griechischer Tracht. Das Mädchen hält ein goldenes Gefäß. Das Wasser fließt dem fernen Tale zu und dort an einem Felsenhang vorüber, der ein Schloß trägt. Die Berge, welche die Talfläche begrenzen, werden von der untergehenden Sonne gerötet. Auch der Himmel schimmert rötlich. Daß südliche Gegenden gemeint sind, sieht man wohl, nur gelingt es dem Künstler nicht, den Beschauer von dem südlichen Charakter der Landschaften vollkommen zu überzeugen, obwohl er sich sichtlich die redlichste Mühe gegeben hat. Er dachte nicht daran, daß die Laubbäume, die er hier anbringt, so gewiß nicht im Süden, sondern bloß in seiner bayrischen Heimat vor-

kommen, der er sie entnahm. Sie stehen in einem wunderlichen Kontrast zu ihrer leidlich italienischen Umgebung. Und diese selbst macht auch zu sehr den Eindruck des überlegten und komponierten, als daß sie natürlich erscheinen könnte. Das Kolorit bewegt sich in gelbgrünen, bräunlichen und weichlich-rosafarbenen Tönen, die ein empfindliches Auge nur unangenehm berühren müssen. Baumschlag und Gras sind manieristisch durchgepimpelt und mit kurzen kalligraphisch gerundeten Strichen angegeben. An wirklichem Lebensgehalt besitzen diese Landschaften nur wenig. Was der junge Künstler uns da vorsetzt, ist ein dünnes Gemenge aus allerlei klassizistischen Reminiszenzen, unbestimmten Naturerinnerungen und ein bischen nicht recht zureichender Phantasie. Die Laubbäume aber tragen, obwohl sie unter dem lebensfeindlichen Mehltau manieristischer Behandlung stecken, doch den Keim zu einer besseren Fortentwicklung in sich. Auch die Viehstaffage läßt Ansätze zu ernsterem Naturstudium erkennen. Es war ein Glück, daß Wagenbauer soviel Selbstkritik und soviel künstlerischen Instinkt besaß, um einzusehen, wie innerlich unwahr die zuckersüße, klassizistisch aufgeputzte Welt war, die er in solchen Produktionen sich zusammenbaute. Er schob sie denn auch energisch beiseite. Sein gesunder Natursinn brach sich kräftig Bahn. Schon im nächsten Jahre (1803) sehen wir ihn auf anderen Wegen. Da malt er eine getreue Schilderung des Thomastores in Landshut mit Wasserfarben. Ueber den weidengesäumten und mit Schilf eingefaßten Stadtgraben hinweg führt rechts eine hölzerne Brücke zu dem weißgetünchten Torgebäude, das durch einen viereckigen, mit rotem Ziegeldach versehenen Turm geschützt wird. Soldaten halten Wache davor. Hinter der von Gebüsch halb versteckten Stadtmauer werden Häuserdächer sichtbar. Links zieht sich der Wassergraben weiter nach hinten und am Fuße der Höhe vorbei, die das Schloß Trausnitz trägt. Die Feste und das Weidengebüsch am Ufer spiegeln sich im Wasser. Am Himmel steigen Regenwolken auf. Es liegt wirklich etwas von der Poesie süddeutscher Landstädtchen, die damals ja von ihren alten Befestigungen und Gebäuden noch viel mehr als jetzt besaßen und denen später in Spitzweg ein so feinsinniger Interpret erstehen sollte, in diesem Aquarell. Doch frei vom

Schema ist Wagenbauer noch nicht. Ein ermüdend gleichmäßiges Blaugrün färbt die Vegetation. Das Schilf und die schmalen Blättchen der Weidenkronen im Vordergrund sind mit starren konventionell gebogenen Linien umrissen. Eine zu scharf durchgeführte Zeichnung beeinträchtigt die farbige Wirkung. Der kleine Ausblick hingegen, der sich rechts an der Brücke nach der von Gebüsch hie und da unterbrochenen Ebene darbietet, kündigt bereits den künftigen Wagenbauer an, der mit ganz schlichten landschaftlichen Motiven viel zu erreichen weiß und toniger arbeitet. — Dieselbe technische Behandlung wie in dem Landshuter Blatte ist in der Aquarellansicht von Schloß Inkhofen bei Haag angewendet. Auf der Rückseite des Aquarells steht die Jahreszahl 1803. Vielleicht stammt es aus der Zeit seines Aufenthalts beim Grafen Lodron im Haager Schloß. Eine leider undatierte Ansicht von Freising ist den eben beschriebenen Landschaften nahe verwandt und erfreut durch die feine Beobachtung des wolkenbesetzten Himmels. — Ungefähr in die gleiche Zeit, wie die zuletzt genannten Stücke gehört wohl die aquarellierte Chiemseelandschaft mit der Insel Herrenwörth. Sie ist dadurch von besonderem Interesse, daß Wagenbauer hier allein mit der Farbe und ohne mit dem Pinsel, wie sonst bei seinen ausgeführten Aquarellen, Linien hineinzuzeichnen, arbeitet. Die etwas schweren trüben Farben und ihre Auftragsweise erinnern an Warnbergersche Aquarelle. Doch während bei Warnberger derselbe helle Himmel immer und immer wiederkehrt, bringt unser Künstler energisch bewegtes Leben in seine Schilderung, indem er ein Gewitter in die Ferne abziehen läßt. Links hat sich der Himmel bereits aufgehellt, während rechts die dunklen, vom Winde fortgetriebenen Gewitterwolken noch einen dünnen Sprühregen versenden. Unter dem Schatten der Wolken und infolge der mit Feuchtigkeit getränkten Luft haben die Höhenzüge der Ferne eine tiefblaue Färbung angenommen. Um so heller leuchten die weißen Mauern und roten Dächer von Herrenwörth. — Für die erste Zeit des Künstlers sind schließlich noch eine Anzahl zaghaft gezeichneter Landschaftsstudien, in Blei, auf hellblauem Papier, charakteristisch. Mit noch unfrei geführten Strichen sucht er sich da die Hauptmerkmale der heimischen Baumarten

klar zu machen. Ein Hintergrund ist meist nicht angegeben, wohl weil die zeichnerische Aufgabe sich ohne einen solchen leicht bewältigen ließ und die Silhouette auf diese Weise markant heraustrat. Auf einem der Blättchen stellt er mehrere Baumwipfel nebeneinander. Ein anderes beschäftigt sich mit der Nachbildung einiger Felsblöcke. Wieder andere geben kleine landschaftliche Ausblicke: eine Bachlandschaft und einen Wasserfall. Möglicherweise sind diese Bleistiftzeichnungen Vorarbeiten zu einem der ersten von ihm herausgegebenen Hefte mit lithographierten, für den Unterricht bestimmten Vorlagen. Allen ist ein brav schulmäßiges Aussehen gemeinsam. Auch sind sie matt und weichlich und ermangeln einer auf das Individuelle bedachten Charakteristik. Es ist «die» Fichte, «die» Buche, «die» Eiche etc., die er zeichnet, nicht aber sind es bestimmt geformte, durch Standort und Witterungsverhältnisse bedingte Baumporträts. Wie ganz anders verstand er es später, das individuelle, ich möchte sagen persönliche Leben eines Baumes durch den Zeichenstift zur Sprache zu bringen! Es sei da namentlich auf die prächtige Bleiskizze von 1811 mit dem oberen Teil einer Buche aufmerksam gemacht. Die höchsten Wipfelzweige des Baumes sind vom Winde abgebrochen. Die tiefer ansetzenden Aeste hängen schwer hernieder, wie in Klage um die vom Sturme geschlagene Wunde. Sie sind mit wenigen hastigen Strichen auf das Papier geworfen. Es ist, als könne das nervige Gezweig sich von sich selbst aus, ohne äußeren Anstoß, bewegen und zucke vor Schmerz und winde sich. Wir meinen vor einem Wesen zu stehen, das wie wir eine fühlende Seele besitzt.

Trefflich sind auch die Studien, die der Künstler in der Donaugegend machte. Sie müssen bereits den Jahren der Reife zugezählt werden. Jahreszahlen fehlen leider. Mehrere Schöpfungen erzählen von einem Aufenthalt in der Passauer Gegend. So die zwei Aufnahmen des Schlosses Hals, das in einem tief eingeschnittenen Waldtale liegt, so auch die Felspartie von Niederhaus. Vor allem aber verdient eine der beiden flott hingesetzten Aquarellskizzen von St. Nikolas bei Passau Beachtung. Sie hat eine merkwürdige Tonfeinheit und Frische. Rechts steht auf einem

Hügel ein Kirchlein und dicht daneben ein trauliches Wohnhaus, vielleicht das Pfarrhaus. Links bleibt der Blick auf ein liebliches Bachgelände frei. Hier schimmern die vom Sonnenlichte überströmten Wiesen in smaragdenem Grün, und die Obstbäume, hinter denen die Dächer des Dorfes dunkel auftauchen, und die Büsche am Bachrand haben lichtverklärte Ränder. Hinten winkt das blasse Blau eines Höhenzuges. Alles das ist in einem einzigen kecken Anlauf bewältigt. Man sieht deutlich, daß der farbengesättigte Pinsel allenthalben nur einmal geweilt hat und die Farben nicht noch ein zweites Mal übergangen worden sind. Die Technik ist schlicht-natürlich. Von Manier keine Spur mehr. — Ein anderes Aquarell aus dem Donautal, das einen landschaftlichen Ausschnitt aus der Umgebung von Winzer in hellen Farben darstellt, ist weiter durchgeführt und mit umrändernden und schattierenden Strichen in der Wirkung gehoben. In der Ferne sieht man ein Stück des blauen Wasserspiegels der Donau. — Die ganze Weite der Donauniederung bringt er in einer zweiten bei Winzer gemachten Aufnahme zur Anschauung. Weitere aquarellierte Blätter rühren aus der Umgebung von Osterhofen her. Auch Regenstauf begegnet uns unter seinen Studien. Ueberall verwendet er helle klare Farbtöne.

Im Jahre 1805 hielt er sich nördlich der Donau in der Oberpfalz auf und ging die Naab aufwärts. Zwei ganz ausgezeichnete Skizzen entstanden in Kalmünz an der Naab, südlich von Burglengenfeld. Die eine hat im Motiv etwas Verwandtschaft mit dem oben angeführten landshuter Blatte. Eine alte, mit einem reizenden Tortürmchen befestigte Brücke ist es, die ihn zur Wiedergabe gereizt hat. Jenseits des Flusses drängen sich die roten Ziegeldächer von Kalmünz, überragt von einer felsigen Höhe mit Burgruine, das zartgrüne blanke Stromgewässer ist von leichten Spiegelungen belebt. Das Ganze wieder eine anheimelnde liebenswürdige Kleinstadtidylle par Exellence. Irgendwo in der Nähe von Kalmünz ist die Aquarellstudie eingefangen, die links eine Felswand, an der ein Fußpfad entlang führt, und rechts, in der Tiefe das jenseits von Felsen eingefaßte Flußbett zeigt. Die verschiedenartigen, in Sonnenlicht und Regen abgeblaßten gelblichen und rötlichen

Farben, welche dem öden, voll von der Sonne beschienenen Felsenhang einen fremdartigen Reiz verleihen, sind es wohl gewesen, um derentwillen er zum Pinsel griff. Er arbeitet in breiten weichen Flecken. Das feine Grau der Felsen auf der ferner gelegenen Seite des Flusses ist außerordentlich duftig hingehaucht. — Noch einmal haben ihm die Felspartien an der Naab Anlaß zu einer farbig interessanten Wasserfarbenskizze gegeben. Diesmal tat es ihm die Gegend von Ettmannsdorf bei Schwandorf an. Vor derartig echt malerisch empfundenen Schöpfungen wundert man sich, daß der Künstler in seinen Oelgemälden nicht mehr Kolorist ist, als es der Augenschein lehrt. — Wernberg hat ihm auch eine hübsche Studie abgelockt. Ebenso der landschaftliche Bereich von Wildenau. Beidemale sind es höchst schlichte Motive, die er mit Stift und Pinsel festbannt. Die Wildenauer Skizze gehört zu seinen besten unmittelbar vor der Natur entstandenen Arbeiten. Von einer Bodenwelle schweift da das Auge über einige von Kiefernwald begrenzte Felder, die sich nach links etwas senken und zwischen denen da dann ein blauer, von hellgrünem Gebüsch umwucherter Wasserlauf sich hindurchwindet. Der Himmel ist weiß gelassen. Es ist mit Worten nicht zu umschreiben, wie graziös und zart die kleine Landschaft mit ihren lichten durchsichtigen Farben wirkt. Man möchte die Stimmung, die sie auslöst, der der anmutigen innigen Gedichte von Mörike vergleichen. — Längere Zeit scheint er im Umkreise des Schlosses Leuchtenberg, dessen Ruinen zwischen der Naab und dem Oberpfälzer Wald auf einer freigelegenen Höhe sich erheben, verbracht zu haben. Es sind uns mehrere Blätter aus den Tagen seines dortigen Aufenthalts erhalten geblieben. Eine Gesamtansicht des Schlosses und des zu seinen Füßen sich ausbreitenden Dorfes treffen wir zweimal an: einmal als schnell vor der Natur entworfene Skizze, das andere Mal als sorgfältig vollendetes Blatt. Dieses hat den Vorzug, daß es energischer durchgebildet und bildmäßig abgerundet ist. Der Skizze aber wird, wie so oft bei Wagenbauers Aquarellen, dennoch der Vorrang zugestanden werden müssen. Sie ist sehr viel frischer und sehr viel luftiger und toniger. — Auch in das Schloß selbst treten wir mit dem

Maler ein: er machte vom Schloßhofe verschiedene Aufnahmen, teils kurze für die Unterstützung des Gedächtnisses bestimmte Notizen, teils weiter ausgeführte Arbeiten. Am fesselndsten unter den Leuchtenberger Studienblättern ist jedoch die Schilderung der Aussicht vom Schloß aus. Ueber einen breiten nur mäßig tiefen Talgrund mit Feldern, Hopfenpflanzungen und Waldstücken hinweg wird der Blick auf eine fröhliche Wanderschaft in ein hügeliges Feldergelände geführt, in dem da und dort kleine Waldungen zum Eintritt in ihre Schatten locken. Die Ferne ist durch bewaldete Höhenzüge gegliedert. Einige graue, blaugraue und mattgrüne Farbentöne nur —, und diese liebliche Fernsicht war zu Papier gebracht! Wagenbauer verzichtet fast ganz auf das wirksame Hilfsmittel einer genauen Beobachtung der Linienperspektive; man wird nicht finden können, daß er die Linien der Hügelkämme und die Umrisse der Wälder peinlich verfolgt habe. Er erreicht seine Raumwirkung vielmehr dadurch, daß er seine wenigen Farben auf das Feinste abstuft. Wer je einmal versucht hat, eine Ferne mit den so empfindlichen Mitteln des Aquarells, die ein nochmaliges Uebergehen oder ein Retouchieren gemachter Fehler kaum erlauben, klar und doch duftig wiederzugeben, der weiß, eine wie sichere Hand dazu gehört, um eine so zwingende Raumillusion hervorzubringen, wie sie Wagenbauer hier zu erzeugen wußte. Auch war es keineswegs leicht, bei der Schilderung der weichen, ineinanderfließenden Bodenformen immer bestimmt und charakteristisch zu bleiben. Verhält es sich doch mit der getreuen Abspiegelung einer Landschaft ähnlich wie mit der eines menschlichen Kopfes. Ebenso wie für den Porträtisten die Aufgabe, die markanten Formen eines ausgewachsenen Männerantlitzes leidlich gut zu treffen, weniger schwer zu lösen ist, als die, die noch weich ineinanderübergehenden Formen eines Kindergesichtes zu fixieren, — ebenso stellt eine gebirgige oder felsige Landschaft, da ihre Physiognomie gewöhnlich von so auffälliger Eigenart ist, daß sie sich selbst einem stumpfen Auge bemerkbar macht, weniger differenzierte Anforderungen an das Formempfinden des Landschaftskünstlers, als eine nur leicht gewellte Gegend, deren plastische Bildungen nicht so offensichtlich zutage treten und sich erst einem ein-

dringenden Studium erschließen. Allein Wagenbauer fühlte sich gerade von der Bodengestaltung lieblicher Gegenden angezogen, und hat es auch verstanden, sie trefflich darzustellen. Neben der Aussicht von Schloß Leuchtenberg beweisen das die Studien aus der Nähe des bayrischen Waldes und vom Bodensee. Aus dem Bezirke der Naab seien indessen wenigstens noch zwei Blätter: das mit dem Parkstein bei Weiden und eine der Nähe von Weiden entnommene Studie kurz gestreift. In der Aquarellskizze des Parksteines ist das Licht über den Feldern und dem aus ihnen schroff emporsteigenden Felskegel vorzüglich geschildert. Die in Tusche ausgeführte Studie der Sandgrube von Georg von Dillis will einem wie eine entwickelungsgeschichtliche Vorstufe zu dem gleichfalls so sonnigen, aber nun schon farbig gehaltenen Blatte von Wagenbauer vorkommen. Die Tusche-Skizze aus der Umgebung von Weiden zeigt einen Weg, der durch jungen Buchenwald nach einem halbverfallenen Turm führt. Leicht und duftig schwebt das Blätterwerk an den dünnen Aesten, und hinten am Turme ergießt sich helles Licht in das Wäldchen, da hier die Buchen in größeren Abständen voneinander stehen und noch dünnbelaubte Wipfel haben, die den Sonnenstrahlen nur wenig wehren. Im Vordergrund lagern durchsichtige Schatten. Ein sommerliches Laubwaldinneres, wie es schlichter und poesievoller nicht gedacht werden kann! Der Maler hat die Zahl 1805 beigeschrieben, und sie ermöglicht uns den sehr wahrscheinlichen Rückschluß, daß alle die hier besprochenen Arbeiten aus dem Naabgebiet aus demselben Jahre herrühren.

Vielleicht sind die Studien aus dem bayrischen Walde ebenfalls 1805 anzusetzen, denn bayrischer Wald und Naab sind ja nicht weit voneinander entfernt, so daß es naheliegt, sie beide direkt hintereinander aufzusuchen. Hier können nur einige der reizvollen Blätter genannt werden. Unter ihnen ragt eines, das die Beischrift «Gegend von Engelburg nach Dittling» hat, besonders hervor. Von einem Hügel aus sieht man zwischen den Stämmen hellgrüner Laubbäume hindurch auf ein hügeliges Land. Blaßgelbgrüne Felder und Wiesen wechseln da mit blauen Wäldern. Nur hier und dort

wird ein Dorf sichtbar. Die Farben wollen bloß als leichte und ungefähre Andeutung begriffen sein und sind eilig aufgetragen. Die skizzenhaften Bleistiftlinien schimmern hindurch. In diesen wenigen Strichen und Farbflecken aber steckt merkwürdig viel Stimmung. Es weht uns wie Morgenfrische an, und es ist, als müsse aus den hügeligen Gebreiten da drunten eine Lerche lautjubelnd in die helle Frühluft emporsteigen. — Die «Waldgegend bei Viechtach», das zwischen dem bayrischen und dem Böhmerwalde am Regen liegt, bietet abermals einen der vom Künstler so gern aufgenommenen Fernblicke. Aehnlich ist die Aussicht auf die Waldgegend zwischen Kötzing und Viechtach, doch blickt man diesmal auf etwas höhere Berge. Ab und zu wird ihre dichte Bewaldung von der helleren Fläche eines Feldes oder einer Lichtung unterbrochen. Gleich Wasserwogen, die im Wellenschlage plötzlich erstarrt sind, breiten sich diese blauen sanft gerundeten Höhen in die Ferne hinein. Die ganze Lieblichkeit eines waldigen Mittelgebirges, wie sie ähnlich etwa auch bei Wanderungen durch den Thüringerwald uns gefangen nimmt, liegt in dieser schlichten Studie beschlossen. Das an der Hand der Skizze ausgeführte Aquarell mag mehr räumliche Tiefe besitzen, kann es aber an Unmittelbarkeit mit der Naturstudie nicht aufnehmen. — Kötzing gehört bereits dem Böhmerwalde an. Ebendaher brachte der Künstler eine freie forsche Wasserfarbenskizze eines Falles des Risbaches mit heim. Auch in der Maillingersammlung (I, No. 2603) befindet sich ein Blatt mit dem Risbach. Es ist höchst sorgsam aquarelliert. Ein blasses Grün und ein ins Grau spielendes Violett bestimmen die Farbengebung. Der Bach braust zwischen jungen Buchen über kantige Felsblöcke talab.

Im darauffolgenden Jahre 1806 sehen wir Wagenbauer frohen Sinnes in der freundlich-offenen Landschaft des Bodensees wandern, und kaum vergeht ein Sommertag, an dem er nicht Stift und Pinsel hervorholt und seinen Zeichenblättern gleich einem Tagebuche das Geschaute anvertraut. Die hinzugefügten Daten reichen von Mitte August bis in den Anfang des September. Am 16. August kommen wir mit ihm auf der Memminger Chaussee an Leutkirchen vorüber, das sich an

den allmählich abgedachten Hang einer niederen Bodenerhebung lehnt und gerade vom Schatten einer Wolke grau überschleiert wird. In der Ferne schimmert die Gipfelkette der Alpen. Zwei Tage später langen wir mit dem Maler vor Ravensburg an. Kein Wunder, daß ihn das alte Städtchen mit seinen trotzigen Türmen und Mauern und mit der reich gegliederten Ferne dahinter zu einer Aufnahme lockte. — Es folgen Wangen an der Leutkircher Straße, wieder mit den majestätischen Schneegipfeln des Gebirges im Hintergrund und nur mit ganz leichten lichten Tönen gegeben, und weiterhin Tettnang, von wo aus der See bereits sichtbar ist, und die Mündung des Schussen in den Bodensee. Die Gestade des Sees boten ihm die reichste Ausbeute. Argen hielt er zweimal fest. Besondere Beachtung verdient das mit der Notiz «Buchhorn d. 24. Aug. auf dem Wege nach Argen» bezeichnete Blatt: Nach dem Mittelgrund zu ein sumpfiges, mit Schilf bewachsenes Gelände, dahinter eine Ortschaft mit roten Dächern und schlanken pikant gezeichneten Türmen und links von ihr, der Ferne zu, der Bodensee. Ueber der Landschaft hängt ein wolkiger Himmel. Es hat offenbar erst vor kurzem geregnet. Und nicht lange, so wird von neuem Regen niedergehen. Die dunstige, von matten Sonnenblicken schwach aufgehellte Luft, das frischere Aussehen des regendurchnäßten Landes und das unruhige Ziehen und Sich-Wandeln der Wolken — alle diese für einen von Regenfällen unterbrochenen Sommertag so charakteristischen Dinge haben hier eine ungemein lebendige Interpretation gefunden. Mit solchen feinen atmosphärischen Beobachtungen bewegt sich Wagenbauer Zielen entgegen, welche der Münchener Landschaftsmalerei erst etwa um 30 Jahre später eine neue Marschroute weisen sollten. — Der Aussicht von Ettmannsweiler nach Wasserburg und auf den See ist wie der einen der Skizzen von Argen die Jahreszahl 1806 beigesellt. Auch Wasserburg selbst gab ihm einen Beitrag für seine Studienmappe. — An Lindau konnte er selbstverständlich nicht vorübergehen. Er wählte den Blick vom Heuberge aus, von wo er, über Weinpflanzungen, Wiesen und Felder hinweg, den östlichen Teil des Sees, in dem auf einer Insel das freundliche Städtchen liegt, zu seinen Füßen klar sich aus-

dehnen und die Vorberge der Alpen ragen sah. Nichts ist ihm kleinlich geraten. Nur die großen Formen der Landschaft hat er berücksichtigt. Wieder genügen ihm ein paar helle Töne, um die Gegensätze von Licht und Schatten zu verdeutlichen. Die Modellierung der Formen und die Tiefe des Raumes gewann er hauptsächlich durch eine feine Führung der Linien, die den Hebungen und Senkungen des Bodens, den Ueberschneidungen des Terrains, dem Verlauf des Seeufers und den Umrissen der Berge verständnisvoll folgten und keine perspektivische Verjüngung unbeachtet ließen. — Mit der hübschen, nicht minder frischen Skizze aus der Nähe von Bregenz nehmen wir Abschied von der Folge der Bodenseestudien. Sie alle sind farbig getönt.

Aus der kommenden Zeit nun besitzt die Münchener königliche Kupferstichsammlung mehrere Blätter, die Wagenbauer bloß mit dem Bleistift entwarf. Sie stammen aus dem oberen Isartal und vom Kochelsee. Er kommt schon mit ganz wenig zeichnerischen Mitteln aus und versteht es, auch sehr unansehnlichen Motiven Schönheit abzugewinnen. 1809 zeichnet er in der Gegend von Wolfratshausen. Ein ansteigender Fahrweg, der an einem von einem Baum überragten Häuschen vorüberführt, das dicht am steil abstürzenden Flußuferhang liegt, und im Hintergrund ein Waldberg: das ist alles, und doch genug für ihn, um ihn zum Skizzenbuch greifen zu lassen. Heute, wo unsere Landschaftsmalerei auf einer stolzen Höhe steht, ist das Aufgreifen eines einfachen Motives ja gewiß nichts Seltenes mehr. Zur Zeit Wagenbauers indessen waren die Künstler, die selbst mit schlichten Sujets etwas anzufangen vermochten, noch zu zählen. — 1810 skizziert er, wieder mit einer nur beschränkten Zahl von Linienzügen, eine Ansicht des Kochelsees und rundet sie zugleich so ab, daß man glauben könnte, die erste Anlage zu einem Gemälde vor sich zu haben. 1812 und 1813 wandert er von neuem im Isartal. Bei Ebenhausen fordert ihn ein Blick in das obere Stromgebiet zum Verweilen auf, und er geht dem gewundenen Flußbett, den Wäldern, die in der breiten Talsohle grünen, und den Alpenbergen, die wie eine unübersteigbare Mauer im Süden sich in die Wolken türmen, mit feinen weichen

Linien nach. Schon Winter und Georg von Dillis machten Ansätze zu einer künstlerischen Verherrlichung des Isartales. Wagenbauer folgte ihnen. Dorner holte sich mehrere seiner Oelbilder von den Ufern der Isar. Von den späteren Münchener Landschaftern durchzog namentlich Eduard Schleich das Gelände der Isar gern. Er malte 1858 das monumentale Bild, das jetzt die neue Pinakothek in München ziert (No. 723) und das ebenfalls die freien Gefilde des oberen Flußlaufes, nun aber im Glanze vollströmenden Lichtes und in der Glut starker Farben schildert. Die Entwickelung setzte sich dann über Wenglein und Richard Pietzsch bis in unsere Tage fort. —

Eine wertvolle Ergänzung finden die Bleistiftstudien Wagenbauers, die dem Münchener Kupferstichkabinett gehören, in denen, welche Eigentum des Herrn Generalauditeurs A. Ritter von Knözinger sind. Die erlesenen Skizzen nach Tieren und nach menschlichen Figuren, die wir in dieser Privatsammlung antreffen, müssen hier übergangen werden. Um so mehr Anspruch auf unsere Beachtung haben die landschaftlichen Arbeiten. Da sehen wir außerordentlich leicht gezeichnete Baumstudien und Felspartien und flott hingeworfene Aufnahmen malerischer Dorfwinkel, alles gewöhnlich bloß knapp und offenbar in kurzer Zeit zu Papier gebracht. Dabei aber sitzt jede Linie, und man hat den Eindruck, daß keines der charakteristischen Hauptmerkmale der betreffenden Erscheinung fehlt. Wagenbauer gibt nur Abbreviaturen dessen, was er schaut, allein in diesen Abbreviaturen alles, was wesentliche Bedeutung hat. Wohl am besten orientieren uns die mit Blei flüssig hingeschriebenen Fernsichten der Knözingerschen Sammlung über die abkürzende, vereinfachende Methode seiner Skizzierkunst. Es ist ganz erstaunlich, mit wie geringen Andeutungen er die weitesten Ausblicke eindrucksvoll darzustellen vermag. Wir sehen mit ihm von luftigen Höhen tief ins Land hinein, und unser Auge schweift über Hügel, Wälder und Ortschaften hinweg. Alle diese Fernsichten lehren zugleich, wie groß und einfach in der Form er sein konnte, wenn es die Umstände erforderten, und wie frei von kleinlich-pedantischer Art er war. Auch in den Detailstudien wußte er sich die große Linie zu wahren. So in den zarten

Studien nach breitblätterigen Kräutern und Glockenblumen, die er dann für die vorderen Pläne seiner Bilder verwendete. Er brachte nur so viel Innenzeichnung und Schattenanlage als unumgänglich nötig war und bemühte sich vor allem um einen möglichst prägnanten Umriß. —

Doch begleiten wir den Künstler wieder auf seinen Studienfahrten weiter! Sie führen uns zunächst in die Umgebung des Ammersees, darauf nach Ettal und Oberammergau und schließlich ins Gebirge. Er entdeckte das liebliche Umland des Wesslingsees für die Münchener Landschaftsmalerei. Dieses hügelige Gelände mit seinen schöngewachsenen Buchenwaldungen, über deren frischgrüne Wipfel man aus dem Süden her die silbernen Alpengipfel erblickt, und diese blanken Wasserflächen, in denen sich die weißen Mauern und rotbraunen Dächer der Dörfer und der blaue Himmel klar spiegeln, war ganz seinem auf stille Anmut gerichteten Sinn gemäß. Die flotten Blätter von Weilheim, vom Peissenberg, von Murnau, Ettal und Oberammergau mögen wenigstens genannt sein. Ein für Wagenbauer und seine Zeit ungewöhnlich feines Farbenempfinden äußert sich in einer Aquarellstudie aus dem Loisachtal. Sie schildert die Gegend von Oberau. Eine so delikate Tonschönheit hat der Künstler nur in wenigen seiner Gemälde aufzuweisen. Georg von Dillis hat zwar auch schon ein gutes koloristisches Empfinden. Allein sein Kolorismus bestand zum größeren Teil aus dem von den alten Meistern, insbesondere den Holländern überkommenen Erbteil. Bei Wagenbauer dagegen ist Wahl und Mischung der Farben in diesem und in anderen gleich noch zu erwähnenden Aquarellen bereits unabhängig von den Niederländern. Die Farbenmusik, die er uns aufspielt, hat mit der koloristischen Gewöhnung der Holländer nichts mehr gemein und ist der Natur und nur der Natur abgelauscht. So sind seine schlichten Wasserfarbenstudien, so zaghaft sie mit der Farbe noch umgehen, als Vorboten einer Zeit mit neuer originaler Ausdrucksweise doch von erheblichem Wert. — Große Verwandtschaft mit der Oberauer Landschaft, weil auch durchaus koloristisch empfunden, zeigen einige Aquarelle aus Garmisch und Umgebung. Sie dürfen wohl als seine besten unmittelbar vor der

Natur ausgeführten Arbeiten bezeichnet werden. Da ist zunächst das Farchanter Tal. Er läßt es, von halber Höhe eines Berges aus gesehen, in duftigen Farben, wie sie dem Frühling eigen sind, in durchsichtig klarem Grün, Grau und Blau, vor uns sich auftun. Freundlich grüßt Farchant aus der Talebene. Rechts erheben sich ernst die Berge, und auf ihren Gipfeln erglänzt blendend weißer Schnee. Er hat dasselbe Blatt noch einmal und nun eingehender gemalt. Da aber läuft der köstliche Reiz der Farbenfrische Gefahr, unter einer manieristischen Behandlung zu ersterben. Störend ist besonders das wunderliche Gekringel des Buchenwaldes im Vordergrunde. Es ist für seine Naturstudien charakteristisch, daß er fast stets da, wo er sie weiter auszuführen strebt, matter und wohl gar schematisch wird. Wenn er seine kecken schnell erhaschten Farbenskizzen daheim am Zeichentisch fein säuberlich durchbildete und abrundete, fehlte ihm die lebenswarme Nähe der Wiesen, Wälder und Berge, die ihn vor künstlerischen Fehlgriffen allein zu bewahren vermochte. Weilte er draußen im Freien, so wurde er über sich selbst hinausgehoben oder, besser, er wurde in jene tiefsten Tiefen seiner Persönlichkeit hinabgewiesen, wo das Edelste auf Befreiung wartete, was er überhaupt zu geben hatte . . . Kein Wunder auch, daß gerade das Gebirge seiner künstlerischen Tätigkeit stärkere Schwingen lieh, denn wo anders als hier ergreift landschaftliche Schönheit gewaltiger?! Alles was Konvention hieß, fiel hier von ihm ab, ängstliche Kleinigkeit sank ins Wesenlose dahin. Nun atmete er in volleren Zügen, nun ließ er die Regungen seiner Seele frei und kühn spielen, und seine Augen tranken den höheren Glanz der Farben und das reich strömende Licht begierig ein. Wie die Berge einen anderen tatenfroheren Menschen aus ihm machten, versinnlichen uns die Blätter aus dem Tal von Garmisch so recht. Das Aquarell mit der «Gegend bei der Ruine Werdenfels und der Aussicht auf den Kramer» z. B. ist ganz voll vom Segen der Natur und von heiliger Schaffenslust. — Für die Farbstudie, welche eine noch breitere Fläche des Tales und die Zugspitze mit dem Wettersteingebirge wiedergiebt, nahm er etwas mehr Abstand von den Bergen. Er setzte die Talland-

schaft in breiten Flecken, deren Ränder er nicht vertrieb, sondern stehen und auftrocknen ließ, aufs Papier. Die Farben wirken so frisch und rein, daß man auf den ersten Blick zu glauben geneigt ist, das Aquarell sei vor wenigen Stunden erst vollendet worden. Auch das Licht, das über dem Gebüsch des Flußgeländes sein schwankes Flimmerspiel trieb, fing er mit auf. Klar ausgeprägt stellte er die Formen der Zugspitze hin, die unmittelbar von der Talsohle bis zur Wolkennähe triumphierend sich aufreckt, und drängte, um den majestätischen Eindruck des Berges ungebrochen zu erhalten, das wie ein riesiger Felsenwall nach Osten sich anschließende Wettersteingebirge unter verschleiernde Schatten zurück. Schildernde Worte aber, und wären sie noch so geschickt gewählt, können keine erschöpfende Vorstellung von der morgentlichen Frische und Sonnenhelle dieser Schöpfung geben. Versagt doch gerade da, wo der Maler sich auf sein allereigenstes Gebiet zurückzieht und allein durch die Farbe spricht, der sprachliche Ausdruck am meisten. — Dieselbe Erfahrung erneut sich uns vor einem dritten meisterlichen Aquarell aus dem Werdenfelser Land. Wagenbauer beschäftigt sich da wiederum mit einem Blick auf das Wettersteingebirge. Es erging ihm offenbar wie jedem, der einmal offenen Auges die Alpen angeschaut hat: sie zogen ihn mit wundersamer Gewalt immer von neuem an . . . Ein Weg leitet zwischen flüchtig angedeuteten Felsblöcken und Büschen hindurch ins Tal, in dem weit hinten die Häuser und der schlanke Kirchturm von Garmisch sichtbar werden. Ueber dem Orte steigen aus blaugrauen Waldbergen die Felsenmauern des Wettersteingebirges empor. Sieghaft leuchtend heben sich seine beschneiten Gipfel von dem hellblauen Himmel ab, den der Künstler in einem großen zusammenhängenden Zuge leicht hingewischt hat. Ueberhaupt ist das Ganze mit einem einzigen energischen Griff bezwungen. Wagenbauer kommt mit nur drei Farben: Grau, Grün und Blau aus und trägt sie mit fest und breit aufgedrücktem Pinsel auf, ohne sie ein zweites Mal zu übergehen und der Formengebung mit umrändernden oder schattierenden Linien nachzuhelfen. Seine Technik ist im vorliegenden Falle ebenso klar, durchsichtig und verblüffend einfach, wie die Farbentöne, die

er anwendet und die jeder Schwere und Trübe ledig sind. Eine solch' souveräne Breite des Vortrages hat keiner seiner Münchener Vorgänger. Dabei ist mit der Würdigung der technischen Qualitäten der Wert des großzügigen Blattes keineswegs erschöpft: es besitzt auch Stimmung, — dieselbe freudige Stimmung, die des Künstlers Herz höher schlagen machte, als er, im Angesicht des Gebirges am Wegerand sitzend, zu malen begann.

Wagenbauer begnügte sich nun nicht damit, die Berge nur vom Tale aus zu sehen. Er drang auch zu ihren Höhen empor und wanderte im Raintal an der Partnach entlang aufwärts. Dieser Wanderung verdanken wir wieder eine Anzahl Studienblätter. Ihr Datum wird durch eine flüchtig aquarellierte Skizze des Raintales festgelegt; sie trägt die Jahreszahl 1806. In sicheren leichten Strichen schildert er da die Hochgebirgsszenerie. Das Tal ist nur in seinem unteren Teil bewaldet. Links türmen sich schroff die nackten Felsmassen auf. Sie zeigen hie und da Schneeflecken. — Weiter skizzierte er den Fall der Partnach, der über einen das Tal quer durchschneidenden Felsriegel herabkommt. — Auch die seltsame Schönheit der blauen Gumpen entging seinen allezeit wachen Blicken nicht. Der ruhige blaue Spiegel des hier sich zu zwei kleinen Seen sammelnden Gebirgswassers inmitten der ungeheuren Massen scharfkantiger Geröllstücke und dahinter die schneebedeckten Gipfel des Wettersteingebirges zogen ihn mächtig an. Selbst bis in die Region der Gletscher stieg er hinauf: ein Blatt bringt den Gletscher am Wolkar. Im Vordergrund lagert Felsgeröll und Gletschereis. Nur dürftige Vegetation gedeiht hier oben noch. Im Hintergrund erhebt sich ein kahles Felsenhaupt, von dem ein schmaler Bach herabrieselt. Mit feinem Verständnis hat unser Maler die wagerecht gelagerten Felsschichtungen, welche den geologischen Bau der Gesteinsmassen ungemein charakteristisch hervortreten lassen, nachgezeichnet. Vom Himmel ist nur ein kleines Stückchen mit auf das Blatt gekommen. Eine andere Studie hat den Partnachgletscher selbst zum Motiv. Um die felsige Einöde zu beleben, deutete er vorn drei Männer an, die sich eben ein Feuer entzünden. — Er rastete nicht eher, als bis er die Quelle der

Partnach erreicht hatte. Nichts als wüste zerrissene Felsklippen boten sich da seinem Auge, und aus diesen Klippen drängte sich in einer kleinen selbstgehöhlten Schlucht die Partnach hervor. Es gehörte die ganze Unbefangenheit seiner durch und durch echten und naiven Künstlernatur dazu, um selbst in diesen rauhen Felsregionen, wo weder Bäume noch Gesträuch oder Gras mehr gediehen und alles organische Leben aufgehört zu haben schien, noch landschaftliche Reize zu finden. Wie durchaus entgegengesetzt war diese erhabene Welt der Berggipfel, in der es nichts als wüste Gesteinsmassen, die eine Riesenhand in wilder Laune durcheinandergeschleudert und übereinander geschichtet zu haben schien, dünne Wasserläufe, zerfetzte Schneedecken und zerklüftetes Eis gab, dem Landschaftsideal, welches damals, um die Wende des Jahrhunderts, in Deutschland fast ausnahmslos gepflegt wurde und dem er selbst in vielen seiner Gemälde huldigte. Man liebte, der niederländischen Tradition folgend, ebene liebliche Gegenden mit fetten Wiesen, kräftigen Bäumen und niederen Höhen und mit reichlicher Tier- und Menschenstaffage. Wagenbauer war der Ersten einer von den deutschen Landschaftsmalern und unter den Münchener Künstlern, über die hier berichtet wird, anscheinend der Erste, der jene Bezirke, die, besonders in jener Zeit, als man die Liebhaberei des Bergsportes noch nicht kannte, nur äußerst selten ein Mensch betrat und über denen die feierliche Ruhe der Einsamkeit lag, der Kunst erschloß. Freilich blieb er bei der Skizze stehen. Wie wir noch sehen werden, gibt es zwar auch Gemälde von ihm, die Gebirgslandschaften schildern. Allein, diese Gemälde vergegenwärtigen uns nicht die Pracht der eigentlichen Hochgebirgsnatur. Ihre erschöpfende Darstellung war einer späteren Zeit vorbehalten. Die Namen Rottmanns, Bürkels, Heinleins und anderer Landschaftsmaler bedeuten ebensoviele Etappen auf dem Wege zu diesem Ziele. Erst in unseren Tagen wurde dasselbe erreicht.

Alle bisher genannten Handzeichnungen und Aquarelle Wagenbauers befinden sich, mit Ausnahme der Herrn von Knözinger gehörigen Blätter, im Münchener Kupferstichkabinett. Ehe wir die Betrachtung der Naturstudien unseres Künstlers schließen, sei aber noch einer gehaltvollen Schöpfung aus dem Jahre vor

seinem Tode gedacht, die, gleich mancher anderen interessanten Arbeit seiner Hand, zu den Beständen der Maillingersammlung (IV, 522) zählt. Ich meine das feine kleine Aquarell des Regauer Sees bei Niederaudorf. Die Linie spielt hier so gut wie keine Rolle mehr: die Farbe dagegen eine um so größere. Sie ist es, auf die die ganze Wirkung sich gründet. —

Wagenbauers Naturstudien vermitteln uns ein klares Bild seines rastlosen, gleichmäßig vorwärtsschreitenden, nie ermattenden Strebens. Anfangs zahlt er der klassizistischen Zeitströmung seinen Tribut. Bald aber sehen wir ihn zu einem schlichten Realismus gelangen. Er verleiht seinen Naturaufnahmen gerne eine leichte Tönung mit Aquarellfarben. Diese Farben sind zunächst hart und etwas bunt. Die Skizzen indessen, die er von einer 1805 in der Oberpfalz unternommenen Reise mit heimbringt, zeigen schon eine große Verfeinerung seines koloristischen Gefühles. Er aquarelliert einige durch ihre Farbenschattierungen merkwürdigen Felspartien und nimmt es selbst mit den zarten koloristischen Abstufungen weiter Fernsichten auf. Die aquarellierten Zeichnungen aus der Gegend des Bodensees bekunden seine immer zunehmende Sicherheit in der Linienführung. Die Studie aus Buchhorn speziell überrascht durch eine scharfe Beobachtung des atmosphärischen Lebens. Die koloristischen Bemühungen setzen sich in den breit und geistreich gemalten Wasserfarbenskizzen aus dem bayrischen Gebirge (Garmisch) fort. Sie stehen künstlerisch außerordentlich hoch. So rein auf die Farbe hin hatte vor ihm noch keiner der Münchener Realisten die Landschaft angeschaut. Wagenbauer ist auch der erste, der wirklich ins Hochgebirge hinaufdringt. Seine daher stammenden Studien beschränken sich allerdings auf die Anwendung vorwiegend zeichnerischer Mittel. — Wie meisterhaft er zeichnen konnten beweisen seine Bleistiftskizzen am augenfälligsten. Hier tritt auch zutage, wie ihm nichts zu unbedeutend war und wie er auch unscheinbaren Dingen ihren verborgenen malerischen Reiz zu entlocken verstand. — Eine kindliche Naivität, eine bezaubernde Frische ist fast allen seinen Naturstudien eigen, und ein froher Geist belebt sie. Viel Abwechslung in der Stimmung enthalten sie freilich nicht. Meist waren es sonnige Frühlings- und Sommer-

tage, an denen sie entstanden. Das ewig in Bewegung begriffene Leben der Lüfte und seine Rückwirkung auf die Landschaft selbst hat er bloß vereinzelt einmal beobachtet. In den Gemälden finden wir weit mehr davon. Auch wird die Verschiedenheit der Tageszeiten künstlerisch nicht so ausgebeutet, wie man es erwarten sollte, und wieder bieten da die Gemälde mehr. Morgen und Abend bleiben außerhalb des Bereiches seiner unmittelbaren Naturbeobachtung. Ebenso erfahren die charakteristischen Merkmale bestimmter Perioden des Jahres wenig oder keine Berücksichtigung: an Vorfrühling, Herbst und Winter geht er vorüber. Die erfreulichste Eigenschaft seiner Blätter aber ist, daß sie so ziemlich von Anfang an den Stempel der Originalität tragen. Niemals ein Hinschielen nach fremder Naturauffassung. Stets — die paar klassizistisch sich gebärdenden Jugendarbeiten ausgenommen — direktester persönlichster Verkehr mit der Natur. Die Wagenbauerschen Handzeichnungen und Aquarelle scheinen uns überreden zu wollen, daß eine niederländische Tradition für die Münchener Landschafter nie existiert habe. Seine Studien sind echte Kinder der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Eine ähnliche Selbständigkeit, ein ähnlich neuzeitlicher Geist muß seinen Lithographien nachgerühmt werden. Wie oben schon gesagt wurde, begann er sehr frühzeitig für den Steindruck zu arbeiten. Seine Lithographien gehören deshalb zu den Inkunabeln dieser frischaufstrebenden Kunst.

Die erste Arbeit auf lithographischem Gebiet wird in Naglers «Neuem allgemeinen Künstlerlexikon», in dem ein (leider recht lückenhaftes) Verzeichnis der Wagenbauerschen Steindrucke zu finden ist, unter No. 1 angeführt. Zwei Exemplare davon befanden sich früher in der Maillingersammlung. Nagler schildert das Kleinquerfolioblatt als eine Landschaft mit zwei Bäumen rechts und links, auf der Höhe in der Ferne eine kleine Kirche mit einem Haus und fügt hinzu, daß dieser frühe Versuch 1800 entstanden und auf ihm der Name des Künstlers nicht angegeben sei. Als Gegenstück dazu wird im Katalog der Maillingersammlung (I. No. 527) eine «Burgruine auf einem Abhang (Schwaneck?)» aufgeführt. Ich habe die beiden nicht nur für Wagenbauer,

sondern auch für die Geschichte der Lithographie sehr merkwürdigen Steindrucke leider nicht zu Gesicht bekommen können. Charakteristisch ist aber, daß der Künstler nicht mit Tierdarstellungen, sondern mit Landschaften sein lithographisches Schaffen beginnt. Die Darstellung der Landschaft erhält überhaupt in seinen lithographierten Blättern vor der des Tieres entschieden den Vorzug. Hier können Tierbilder nur insoweit berücksichtigt werden, als sie landschaftlich interessante Elemente aufweisen. Bedauerlicherweise hat Wagenbauer es meist unterlassen, seine Drucke mit einer Jahreszahl zu versehen. So sind wir denn bei Aufstellung einer chronologischen Reihenfolge auf die weniger oder mehr ausgebildete zeichnerische Technik angewiesen, die den einzelnen Blättern die künstlerische Haltung verleiht. Selbstverständlich können wir, und wenn wir die zeichnerischen Mittel, die Wagenbauer gewählt, noch so genau prüfen, immer nur Vermutungen über die Entstehungszeit anstellen. Jahresangaben werden in der Mehrzahl der Fälle absolut sicher nicht zu machen sein. Immerhin läßt sich mit einiger Gewißheit sagen, welche Lithographien in den ersten, welche in den mittleren und welche in den letzten Zeitabschnitt von Wagenbauers lithographischer Tätigkeit zu setzen sind. So gehören zwei Blätter mit dem «Wasserfall bey Bodenmais» (rechts unten bezeichnet: «Wagenbauer del»; Nagler No. 11) und mit einem «Wasserfall im Werdenfelsischen» (ohne Name; Nagler No. 10) fraglos in die Frühzeit, also kurz nach 1800. Gute Abzüge davon trifft man in der Sammlung Knözinger, München, an. Kompositionell sind sie geschickt, dagegen zeigt die Strichführung deutlich, daß Wagenbauer über die zeichnerische Ausdrucksweise sich noch nicht recht im klaren war. So haben die Striche auf dem Blatt mit dem Werdenfelser Falle noch viel Befangenes. Eine gewisse Monotonie, Steifheit und Manieriertheit ist ihnen eigentümlich. Man überzeuge sich z. B., wie an der Felswand links vorn dieselben kurzen geraden Schraffierungen immer wiederkehren und wie wenig sie den Formen des Felsens sich anschmiegen. Sie laufen oft nicht mit der Form, sondern gegen sie. Auch traut sich der Künstler noch nicht ans Detail heran, in dessen lebenssatter Wiedergabe er später so hoch steht. Er

war ja im Zeichnen von der Meisterschaft noch um ein gutes Stück entfernt. Nicht nur, daß er die bekannten Schwierigkeiten eines jeden Anfängers zu überwinden hatte —, er mußte auch gegen den damals grassierenden Manierismus sich durchsetzen, und das mag nicht leicht gewesen sein. Ueberdies stand er einer völlig neuen graphischen Technik gegenüber, über deren Vorzüge und Nachteile er sich erst durch oft wiederholte graphische Versuche vergewissern konnte. So werden die künstlerischen Schwächen der beiden Landschaften sehr wohl begreiflich, und wir werden darüber, daß der weiße Schaum des Falles bei Bodenmais eher der gekräuselten Wolle eines Schaffelles, als schäumenden Wasserfluten gleicht, nicht ohne weiteres den Stab brechen. Uebrigens versucht er mit diesem Blatt schon, durch malerisch gedachte Kontraste zu wirken, indem er zwei Fichten rechts vorn dunkel gegen den schneeigen Wasserschaum im Mittelgrund absetzt. Solche Kontrastwirkungen handhabte er späterhin meisterlich sicher. Auf dem «Wasserfall im Werdenfelsischen» bringt er sie ebenfalls bereits: er scheidet die linke beschattete Seite der Felsschlucht scharf von der rechten belichteten. — Mit der Lithographie «Schwarzenberg bei Retz in der obern Pfalz» (nicht bei Nagler) bemüht er sich, eine gleichmäßige sonnige Beleuchtung wiederzugeben. Wahrscheinlich hat er das Blatt noch im Jahre 1805 geschaffen. Im Sommer dieses Jahres machte er seine Reise in die Oberpfalz. Man kann mit Recht vermuten, daß er im Winter in München eine der in der Pfalz gesammelten Studien für diese Lithographie verwertete. Um dieselbe Zeit etwa mag die in einem kolorierten Exemplar im Münchener Stadtmuseum aufbewahrte «Ansicht bey dem Eintritte in die Gegend vom Starnberger See» (Nagler No. 7) entstanden sein. Die Landschaft ist von einer Höhe am nordwestlichen Ende des Sees aus aufgenommen und geht über den Charakter vedutenmäßiger Behandlung kaum hinaus. Die «Ansicht der k. bayr. Haupt- und Residenzstadt München von der Südseite» (nicht bei Nagler) hingegen leistet höheren Ansprüchen genüge. In feinen leichten Linien erheben sich hinter der Isar die Häuser und Türme der Stadt. Helles Sonnenlicht erfüllt das ganze breite Flußtal und

erzeugt eine Stimmung, die jenseits des Bereiches einer Vedute liegt. — Mit der Folge von vierzehn Tierdarstellungen mit landschaftlicher Umgebung (Nagler No. 6), «worin», wie die Besprechung dieser Serie im «Neuen litterarischen Anzeiger» von 1807 (No. 6) richtig hervorhebt, «die Tiere nur als Staffierung erscheinen», hat Wagenbauer seinen lithographischen Stil — in den Grundzügen wenigstens — gefunden. Die Kaninchen, Schafe, Ziegen, Pferde, Enten, Schwäne, Biber, Rehe, Wildschweine usw., die er da aufmarschieren läßt, sind der schwächere Teil der Blätter, die Landschaften jedoch frisch und zügig gezeichnet und mit kräftigen Gegensätzen von Licht und Schatten versehen. Eines der landschaftlich besten Stücke der Folge ist das mit den Ziegen. Es wurde wohl später als die dreizehn anderen Nummern geschaffen, wenigstens spricht die Reife der Technik dafür, daß es zuletzt entstand. Der Maler hat ihm die Jahreszahl 1806 beigefügt. Alle übrigen Blätter sind undatiert. — Fortan sehen wir Wagenbauer mit festem Zielbewußtsein weiterschreiten. Er erkennt mehr und mehr, welch kräftige malerische Wirkungen mit der Lithographie erzeugt werden können. So tritt denn auch die Linie zugunsten einer in breiten Flächen von Licht und Schatten arbeitenden Vortragsweise merklich zurück. Diese malerische Tendenz äußert sich schon in dem in saftig-weichen Tönen gehaltenen Querfolioblatt mit einer «Mühle bei Engelburg» (Nagler No. 21) stark, nachdrücklicher noch aber und geklärter in drei anderen Querfoliostücken, die alle strohgedeckte Bauernhäuser darstellen (zwei davon bei Nagler als «Hütten in Landschaften unter Bäumen» bei No. 24 verzeichnet). — Feiner und weicher als diese markig behandelten, schon auf weite Entfernung hin klar und stark wirkenden Blätter ist die sorgfältige Lithographie mit dem Brunnhaus am Isarufer (Nagler No. 15). Hier geht er mit spitzem Stift bereits in zarte Details. Das gleiche Motiv hat Wagenbauer zu dem Schleißheimer Bilde (No. 457), das wir unter seinen Gemälden noch zu besprechen haben werden. angeregt. — Zwei Gebirgsszenen, ein «Waldstrom bey Teissnach» (Nagler No. 23) und ein «Wasserfall bey Aign» (nicht bei Nagler vermögen weniger zu fesseln. Der Aigner Wasser-

fall ist zwar mit kühnen festen Strichen frisch gezeichnet, kann aber eine nahe Verwandtschaft mit der Naturauffassung Everdingens nicht verleugnen. — Als ein von Grund aus echter Wagenbauer hingegen gibt sich sofort eine kleine Querfoliolandschaft mit einer Mühle zu erkennen (nicht bei Nagler). Zu dem im mittleren Plan sichtbaren niederen Mühlgebäude wird von rechts vorn in einem hölzernen, auf Stützen ruhenden Kanal das Wasser hingeleitet. Allerlei Gebüsch verdeckt einen Teil des Hauses. Funkelnder Sonnenschein strömt vom klaren Himmel hernieder. Links hat sich ein Weib mit einer Schafherde in den Schatten eines Zaunes zurückgezogen. Lässig sitzt es da, während die Tiere sich gemächlich ins Gras gelagert haben. Wir erleben die verträumte Stille eines heißen Junitages mit . . . Das ist eine zeichnerische Meisterleistung. Man sehe nur, wie voll der Vordergrund mit seinem Gebüsch, den Felsblöcken und den gefällten Buchenstämmen von sinnlichem Leben steckt und wie klar jede Linie gezogen ist! — Von den Zeichnungen vom Starnberger See verdient weniger die Aufnahme der Roseninsel (Nagler No. 9), als die entzückend frische Schilderung Ammerlands Erwähnung (Nagler No. 8). Wie treuherzig zeichnete Wagenbauer links am Ufer die Häuser, das Gebüsch, das ehrwürdige alte Schloß und die kleinen, aus Pfahlwerk erbauten Landungsstege nach! Und in jedem Striche pulsiert wärmstes Empfinden. Es ist Abend. Ein leichter Windzug läßt den See kleine kurze Wellen schlagen. Zwei Boote legen am Gestade an. Am Himmel, der von der sinkenden Sonne noch einmal milde durchleuchtet wird, schwimmen ein paar lichtverklärte Wölkchen. Welch ein Weg von den nüchternen ungeschickten Prospekten des Starnberger Sees von Winter bis zu dieser lieblichen Würmseelandschaft! — Zu den vorzüglichsten Lithographien des Malers zählt ein aus der nächsten Nähe Münchens geholtes Blatt. Es trägt die Unterschrift «Vehring an der Isar» (Nagler No. 14). Man sieht das Dorf von der Talsohle her hoch oben auf dem rechts sich in die Ferne ziehenden, schroff wie ein mächtiger Wall abfallenden Uferhang zwischen Bäumen liegen. Unten am Abhang windet sich ein Fußweg hin. Vom Flusse selbst wird nur ein geringes Stückchen und zwar erst

im Hintergrund sichtbar, da links vorn Erlenbäume die Aussicht auf ihn verdecken. Alles das ist mit souveräner Großzügigkeit aufgefaßt. Die an dieser Stelle des Isartales architektonisch so klar sich aufbauende Landschaft verlangte ja auch eine solche Form der künstlerischen Gestaltung. Man ist fast versucht, vor diesem Steindruck an die reinen majestätischen Linien der großgeschauten Bilder Lorrains zu denken, wenn das Blatt nicht doch so ganz und gar Wesensausdruck der Persönlichkeit Wagenbauers wäre. Die einzelnen Partien der Landschaft bieten sich prachtvoll übersichtlich geschieden und dennoch wieder in ihrem organischen Zusammenhang untereinander ausgezeichnet verstanden dar. Der Uferhang erhält an einer Stelle helles Licht, so daß diese aus ihrer dunkleren Umgebung pikant sich heraushebt. Die Erlen links unten bilden eine große tieftonige Masse. Das Dorf auf der Höhe zeichnet sich mit seinem an Aus- und Einbuchtungen reichen Umriß als einheitlicher Komplex vom lichten Himmel ab. Trotz dieser Großzügigkeit findet sich nirgends eine leere oder tote Stelle. — Die Steinzeichnung mit der Brücke bei Dingolfing bekommt ihren Reiz durch das volle Licht, das sich über die Landschaft ergießt. Es hat seine Quelle im Hintergrund, fällt durch die schlanken Pfeiler der fünfbogigen, über einen kleinen Talgrund gespannten Brücke und wird von dem einen rechts sich erhebenden Abhang des Tales aufgefangen. Der gegenüber befindliche Hang bleibt im Schatten. Durch die Brückenpfeiler genießt man einen Blick auf ein Stückchen ebenes sonniges Gelände und etwas Wald. Das Blatt ist zart und einfach gezeichnet und auch in den Schatten hell und durchsichtig. Das weiche Grau der Linien und Schattenmassen vereinigt sich mit dem Weiß des Papieres zu einem mildschimmernden Silberton. — Das Gegenstück und zugleich den Kontrast zu diesem Motiv aus Dingolfing bildet die Ruine Hilgertsberg (nicht bei Nagler). Statt sonniger Tagesstimmung, wie sie Wagenbauer so liebt und in so vielen seiner Lithographien walten läßt, umfängt uns hier die Dämmerung einer sommerlichen Mondnacht. Man wird schon an die Mondscheinbilder der späteren Münchener Landschafter gemahnt, wenn auch Wagenbauers Schöpfung noch bei weitem nicht so mit Stimmungslyrik gesättigt ist, wie die Werke

der Lichtenheld und Lier es sind. Der Natur unseres Künstlers lag es mehr, die Landschaft im vollen Licht des Tages, wo sie sich offen und einladend vor uns ausbreitet, als im gedämpften Licht des Mondes, das allenthalben mit dem Dunkel im Kampfe liegt und die Gegend nur ungewiß beleuchtet, zu schildern. — Von Romantik, wie sie in den Ruinendarstellungen seines Münchener Zeitgenossen, des bekannten Architekturmalers Domenico Quaglio lebt, ist bei Wagenbauer allerhöchstens ein leichter Einschlag vorhanden. Zwei andere Aufnahmen alter Schlösser belegen besser noch, wie frei er von romantischem Empfinden ist. Die eine hat das Schloß Hals bei Passau (Nagler No. 12), die andere Schloß Neuburg am Inn (Nagler No. 13) zum Gegenstand. Das zuletzt genannte Blatt macht so recht augenscheinlich, daß nicht der romantische Gedanke an den Verfall einstiger Herrlichkeit, nicht die Erinnerung an die von den Romantikern so gepriesene Zeit des Mittelalters es war, die Wagenbauer den Stift in die Hand drückte, sondern daß rein malerische Rücksichten den Künstler bestimmten. Und malerisch genommen ist die Lithographie von Schloß Neuburg eine bedeutende graphische Leistung. Die Wirkung beruht auf einem machtvoll herausgetriebenen, dabei aber den Bereich platter grasser Effekthascherei aufs Glücklichste vermeidenden Kontraste: rechts vorn hat Wagenbauer mit tiefschwarzen kräftigen Strichen eine Buche und Gebüsch angebracht, die auf der Folie des stellenweise hindurchscheinenden Himmels scharf sich absetzen, die Ruine aber, die durch eine Steinbrücke mit dem Vordergrund verbunden ist, in das strahlende Licht des Mittelgrundes gestellt. Das Mauerwerk ist mit leicht gezogenen Linien spielend sicher angegeben. Die Zeichnung steht jedem romantischen Schwermutsgefühl fern und bezaubert durch die überall hervorleuchtende Heiterkeit. — Eine verwandte Kontrastwirkung bei gleich heiterer Grundstimmung erstrebt eine vierte Ruinenschilderung (nicht bei Nagler). Wir betreten mit dem Künstler eine Anhöhe mit einer in sammetschwarzen Schattenton getauchten niedrigen Eiche und schauen ins sonnige Land hinaus, wo von Licht umwoben eine verfallene Burg aufragt. — Die bei Nagler (unter No. 22) erwähnte, von Maillinger fälschlich Warnberger zugeschriebene «Gegend in Ober-

bayern» endlich frappiert geradezu durch den wuchtigen Gegensatz zwischen dem dunklen Vorderplane und den hellen rückwärtigen Gründen. — Doch auch ohne solche augenfälligen Gegenüberstellungen von Licht- und Schattenmassen wußte Wagenbauer den Eindruck lachenden Sonnenscheines zu erzeugen. Wir denken hier an die beiden mit den Unterschriften «An der Haidnaab» (Nagler No. 18) und «An der Waldnaab» (Nagler No. 17) versehenen Landschaften. Er verzichtete auf schwere entschieden betonte Schattenmassen in den vorderen Plänen und verteilte das Licht gleichmäßiger als auf den Blättern mit den Ruinen und der oberbayrischen Flußlandschaft. Gleichwohl erweckte er die Illusion vollen Sonnenlichtes. Besondere Freude hat ihm offenbar die eigenwillige Formation der Felsen gemacht. Er ging ihr mit dem ihm eigenen Feingefühl für alles, was plastische Erscheinung heißt, liebevoll nach, ohne dabei doch hart und scharf zu werden. Die beiden die Physiognomie der Naabgegend so anschaulich widerspiegelnden Blätter müssen jedenfalls als Pendants betrachtet werden. Wir können sie uns wohl etwa 1820 entstanden denken. Später noch mag die schöne, von höchster künstlerischer Reife zeugende Lithographie «Gegend bei Adelholzen» (nicht bei Nagler) anzusetzen sein. Hier war es wieder eine Felsenwand, die sein künstlerisches Interesse erweckte. Hellbesonnt steigt sie links empor. Und wieder zeigt er seine hohe Kunst klarer verständnisvoller Modellierung. Nur ist er hier womöglich noch feiner und sicherer als bei der zeichnerischen Durchbildung der Felsen aus der Naabgegend. Es ist gewiß nicht zuviel gesagt, wenn man davon spricht, daß jede Kante, jeder Riß, jede Fläche des Gesteins nacherlebt ist. Sein Stift verabsäumt nicht einen Zug in diesem formenreichen Felsenangesicht. Und mit welch zielsicherer Energie ist Strich an Strich gefügt! Die Ferne, in die ein längs der Felswand hinführender Weg hineinweist, ist mit einem bewaldeten Felsenberg ausgefüllt. Hier nun läßt Wagenbauer, nachdem er die Felsen vorn und die junge hochstämmige Buche, die danebensteht, mit festen Linien charakterisiert hat, den Kreidestift nur gelinde über die Zeichenfläche hingleiten, so daß dieser ferne Berg in schimmernde Luftschleier gehüllt erscheint. — Ein Wasserfall im Gebirge (nicht bei Nagler),

im Gegensatz zu der vorigen Landschaft in Hochformat ausgeführt, fesselt wiederum durch die ernste künstlerische Durcharbeitung. Namentlich an diesem Beispiel sieht man, daß Wagenbauer nicht eher ruhte, bis jedes Stückchen der Landschaft so klar wie er es draußen erblickt, auf das Papier gebannt war. Es gab für ihn kein Vertuschen, er duldete keine Ungewißheit, und er rang mit höchster Anspannung danach, daß nirgends mehr eine Schlacke aus diesem Abklärungsprozeß zurückblieb. Das vorliegende Blatt bringt einen verschwenderischen Reichtum von köstlichen Details, und da ist nicht eines dieser Details, das einer strengen Nachprüfung auf seine innere Wahrheit und seine malerische Bewältigung hin nicht standhielt: der Buchenwald links, mit dem Fichten um das Licht der Sonne kämpfen, die Mühle, die tief zwischen den Bäumen versteckt liegt, der Bach vorn mit den beiden Felsblöcken, die wie voll finsteren Trotzes dem fröhlich plätschernden Wasser sich entgegenstemmen, der Fischer, der mit seiner Angel an ihnen vorbeischreitet, und die eng sich aneinanderschließenden Waldberge in der Ferne, von denen das Gewässer herabströmt. Auch webt und lebt echte urwüchsige Gebirgsstimmung in jedem Fels nnd jedem Baum. — Angesichts der «Gegend von Arbersee» (Nagler No. 20) umfängt uns wieder wahrste Gebirgsstimmung. Der See liegt inmitten von Bergen, die im Schmucke dichter Fichtenwaldungen prangen. Ausnahmsweise einmal hat der Künstler — links unten, außerhalb der Umfassungslinie — seinen Namen angebracht. Er fehlt wieder, wie bei allen bisher besprochenen Einzelblättern, auf der kleinen Landschaft, auf der man in der Ferne auf sonniger Anhöhe ein Kirchlein thronen sieht. Das Motiv hat er wohl aus dem bayrischen Gebirgsvorland, das so reich mit Hügeln übersät ist, von denen Kapellen und Kirchen mit ihren schneeweißen Mauern und braunen Dächern weit ins grüne Land hineinschauen, geholt. Der graziöse Charakter der Strichführung paßt sich dem lieblichen Charakter der Gegend vortrefflich an. — In der bayrischen Hochebene, also etwas nördlicher vom Gebirge, wird das Thema einer Landschaft mit Vieh (Nagler No. 3?) zu suchen sein. So vorzüglich die Tiere auf der Anhöhe rechts gezeichnet sind, — mehr noch nimmt der

Blick in das Flachland gefangen, wo, dicht am Fuße des Hügels, trauliche Dorfhäuschen enge Nachbarschaft halten und am Horizonte die zackigen, vielfach gebrochenen Umrißlinien des Gebirges erscheinen. Die Lithographie ist rechts unten, innerhalb des Bildrandes, mit einem lateinischen W signiert. — Ein etwas größeres Querfolioblatt, das auf dem Rande den vollen Namen (J. Wagenbauer) trägt und ein von hohen Buchen gesäumtes Wasser wiedergibt, durch das ein Weib eine aus Kühen, Schafen und Ziegen bestehende Herde treibt, dürfte mit unter seine letzten Lithographien einzureihen sein. Wir bemerken da, daß der Künstler nicht mehr wie früher (siehe z. B. die Blätter mit den strohgedeckten Bauernhäusern) im Sinne einer Bleistiftskizze verfährt, bei der man jeden Strich deutlich verfolgen kann, sondern daß es ihm viel weniger darum zu tun ist, klar ausgeprägte Linien, als große tonige Flächen hervorzubringen. Man überzeuge sich namentlich davon, wie der Buchenwald als eine zusammenhängende tonige Masse aufgefaßt ist. Wagenbauer setzt da die Bestrebungen fort, die schon in der großzügigen Ansicht Föhrings sich regen. Ruhig und geschlossen steht die hohe grüne Wand des Laubwaldes da, und gleich breit und ernst dehnt sich der dunkle Wasserspiegel neben ihm hin. Das eindrucksvolle Blatt steht durch seine Einfachheit im denkbar lebhaftesten Gegensatz zu früheren Arbeiten, wie etwa zu dem oben beschriebenen Wasserfall im Gebirge, wo das Detail uns fast überreich entgegentritt und wie mit vielen fröhlichen Stimmen Beachtung fordernd auf uns eindringt. Hier enthält sich der Maler zugunsten einer starken Gesamtwirkung eines solchen vielstimmigen Chores und schlägt nur wenige volltönende Akkorde an. — Noch toniger, noch weicher wird er in einer anderen, abermals in Querfolio gehaltenen Komposition. Sie führt uns die liebliche Gegend von Maria Einsiedel im Isartal bei München vor (Nagler No. 16). Es ist Abend, und die Dämmerung beginnt ganz sachte schon ihre Schleier über das Land zu werfen. Der sammetartig tiefe Ton, der das ganze Blatt beherrscht und in dem alle Linien, aus denen er gebildet ist, ineinanderschwimmen, trifft die fast schwermütige abendliche Stimmung, die dem Maler vorschwebte, aufs Charakteristischste. Wagen-

bauer betritt mit der tonigen Behandlung dieser Schöpfung den Weg, auf dem dann Friedrich Hohe, der bekannte Münchener Lithograph, erfolgreich weiterschritt. Dieser schuf Steindrucke von prachtvoller Tonschönheit und wußte die Farbenwerte der Gemälde, die er lithographisch reproduzierte, mit hervorragender Treffsicherheit in das Schwarz-Weiß seiner geschmeidigen Technik umzusetzen. — Neben der weichen flächigen Ausdrucksweise, die Wagenbauer im vorliegenden Falle bevorzugte, ließ er aber doch die andere, mit klar sich absetzenden Strichen arbeitende noch weiterbestehen. Er wendete sie bei vier kleinen bayrischen Landschaften an, von denen jedesmal je zwei auf einen Bogen untereinandergedruckt und die so vollendet sind, daß sie jedenfalls ans Ende seiner lithographischen Tätigkeit gestellt werden müssen. Die schlichten Motive rühren offenbar alle aus der oberbayrischen Heimat des Künstlers her. Bereits eine einfache Holzbrücke (wie die folgenden Landschaften bei Nagler fehlend), über die man zu ein paar Dorfhäusern (Schwabing?) gelangt, und ein Eichenwäldchen genügen ihm, um eine lebensvolle Komposition daraus zu gestalten. Links unten, noch innerhalb der Umfassungslinie, hat er sein W. angebracht. Auf demselben Bogen erfreut uns dann noch das Bildchen eines oberbayrischen Sees. Früher hatte Wagenbauer in seinen Zeichnungen zuweilen eine gewisse Absichtlichkeit. Er liebte es, wichtige Punkte zu betonen, indem er sie durch scharfe Linien nachdrücklich hervorkehrte. Man merkte seiner Stiftführung die Ueberlegung zu stark an. Jetzt ist das geschwunden. Er pointiert nicht mehr, sondern schreibt schlichtweg nieder, was sein Auge erschaut. Das Ganze ist wie aus einer glücklichen Augenblickseingebung ohne jede Stockung hervorgeflossen. Keine Spur von vorhergegangener künstlerischer Reflexion blieb zurück. Die feinen Linien erscheinen schwebendleicht, gleichwie in fröhlich-absichtslosem Spiele gezogen. Das kleine Werk mutet frisch wie eine zarte Frühlingsblüte an, die die Tautropfen des Morgens ihrer ersten Entfaltung noch auf ihren reinen Blättern trägt. — Die beiden Landschaften des anderen Bogens schließen sich den eben besprochenen ebenbürtig an. Der einen liegt vermutlich ein Motiv von den Ufern der Amper zugrunde. Der in ebener Gegend

dahinfließende Wasserlauf, seine niedrigen Gestade, die Weiden rechts vorn und der Charakter der jenseits des Wassers erbauten Häuser weisen darauf hin. Rechts unten stoßen wir wieder auf sein W. — Der beigesellte zweite Steindruck, der übrigens im Katalog der Maillingersammlung (I, 2572) fälschlich unter Warnbergers Namen geht, schildert mit unvergleichlicher Anmut eine Berggegend mit einem Dorfe. Wie köstlich ist schon die Behandlung des Vordergrundes mit der Eiche, die, da sie sich im Schatten befindet, mit kräftigen dunklen Strichen angegeben ist, und mit der Birke dicht dabei, die, weil sie vom Licht umspielt wird, der Maler wesentlich leichter gezeichnet hat. Flockig hängen ihre dünnen beweglichen Laubmassen an ihren schwanken Zweigen. Drunten im Tal lädt das am Fuße eines schönen Laubwaldberges erbaute Dörfchen zum Eintritt. Ein feiner Silberton beherrscht das Ganze. Jede Linie ist ausdrucksvoll, alle Schatten sind weich und durchsichtig. Fast meint man, das Flimmern der warmen Sommerluft sehen zu müssen. —

Ueberblicken wir Wagenbauers Schaffen für den Steindruck noch einmal, so haben wir ihn aus bescheidenen, tastenden Anfängen heraus zum Gipfel überlegener Meisterschaft zu begleiten. Die frühen Blätter sind unsicher, steif und nicht frei von Manier. Schon aber versucht er sich in Landschaften wie dem «Wasserfall bey Bodenmais» mit klar geschiedenen malerischen Gegensätzen von Hell und Dunkel. Mit dem 1806 vollendeten Cyklus von vierzehn Tierschilderungen hat er dann seinen Stil gefunden. Zielbewußt strebt er von nun an danach, breite malerische Wirkungen zu gewinnen. Seine Hand wird leichter und gefügiger. Er erkennt die außerordentliche Ergiebigkeit der lithographischen Technik und zeigt, daß sie ebensowohl dazu geeignet ist, helle sonnige Tage, als Gewitterstimmungen und Mondscheinnächte zu schildern. Am liebsten indessen erzählt er vom Sonnenglanz der Sommerszeit. Sein Auge schärft sich zusehends für die Schönheit seiner Einzelzüge und ihres reizvollen inviduellen Lebens. Manchmal hebt er sie fast etwas absichtlich heraus. Allein niemals läßt er den Gesamteindruck darunter Schaden nehmen. Gern stellt er kernig gezeichnete, tiefdunkle Schattenkomplexe neben zart

ausgeführte, hell besonnte Partieen. Er wird allmählich immer großzügiger und einfacher («Vehring an der Isar»). Daneben jedoch entstehen Blätter, die wie der Wasserfall im Gebirge, im Detail außerordentlich reich sind. Unter seinen letzten Lithographien befinden sich einige von ganz toniger Behandlung (Maria Einsiedel im Isartal etc.). Wie in seinen Studien macht sich also auch in seinen Steindrucken ein Anwachsen der auf breite malerische Tonigkeit abzielenden Tendenz geltend. — Nirgends offenbart sich das eminente zeichnerische Können Wagenbauers entschiedener, als in seinen Lithographien. Gleichviel, ob er Bäume, Büsche oder Felsen darstellt, stets weiß er ihre besondere Form fest zu greifen und scharf zu charakterisieren. Ausgenommen sind da natürlich seine ersten lithographischen Arbeiten, in denen er in seiner Ausdrucksweise noch schwankt. Der hohe Rang, den seine Blätter in zeichnerischer Beziehung einnehmen, wird erst völlig deutlich, wenn wir sie mit den Lithographien seines Zeitgenossen Warnberger vergleichen, der übrigens viel von unserem Künstler gelernt hat. Warnbergers Schöpfungen haben da einen schweren Stand. Sie erscheinen neben denen Wagenbauers meist oberflächlich und ohne warme Empfindung. Es ist, als streife Warnberger bloß an der Oberfläche der Erscheinungswelt hin, während Wagenbauer in die Tiefe schürft. Er vergiebt sich nichts, ist unerbittlich streng gegen sich und rastet nicht eher, als bis die Linien, die er zieht, den Dingen, die er nachbilden will, mit porträtmäßiger Schärfe und Aufrichtigkeit gerecht werden. Ebenso ernst ist es ihm um den kompositionellen Aufbau. Sehr schnell überwindet er die Vedute und gelangt zu einem wirklichen Gestalten seiner Motive. Er schafft Blätter von wundervoller innerer Geschlossenheit. Sie geben in dieser Eigenschaft seinen besten Gemälden nichts nach. Wie klar disponiert er z. B. die Massen in der Ansicht von Föhring, und wie meisterlich schließt er sie zu bildgerechter Einheit zusammen! Oder mit wie überlegener Kunst ist die Lithographie mit Schloß Neuburg dadurch, daß er rechts vorn die dunkle Baumpartie und links oben ein paar Wolken anbringt, wodurch die Burg von zwei Seiten her unauffällig und doch fest eingefaßt wird, in sich abgerundet! Außerdem versteht er es ausgezeichnet, das,

was ihm jeweils die Hauptsache ist, so anzuordnen, daß es den Blick sofort auf sich zieht.

Die Motive, die er seinen Lithographien zugrundelegt, verdankt er der bayrischen Hochebene, der Pfalz und dem bayrischen Gebirge. Er hält sich stets treu an den Charakter der gerade vorliegenden Landschaft und weiß die Aenderungen, die er beim Schaffen vornimmt, um über die Vedute hinauszukommen und eine geschlossene Komposition zu erhalten, so diskret anzubringen, daß sie der individuellen Eigenart der betreffenden Gegend nie Eintrag tun. Schildert er Ruinen, so wahrt er sich auch in anderem Sinne seine Sachlichkeit: Er hält sich alle romantischen Stimmungen fern. — Seine künstlerische Handschrift und seine Naturauffassung sind von Anfang an von merkwürdig stark persönlichem Gehalt. Wagenbauers Blätter lassen sich kaum mit denen anderer Künstler verwechseln, — es sei denn daß Warnberger da oder dort seinen Stil sklavisch nachahmt und dadurch Anlaß zu vorübergehenden Zweifeln über die Urheberschaft gibt. Mit niederländischer Kunstweise haben diese Lithographien nichts mehr gemein. Es war damals in München keiner, der es Wagenbauer auf landschaftlichem Gebiet in der Lithographie hätte gleichtun können. Warnberger vermag, wie gesagt, neben ihm nicht zu bestehen. Und Domenico Quaglio leistet zwar mehr als dieser, reicht aber an Wagenbauer auch nicht heran; seine Stärke liegt weniger im Landschaftlichen, als im Architektonischen. Ja, selbst im gesamten übrigen Deutschland durfte es kein Landschafter wagen, sich im Steindruck mit ihm zu messen. Und doch sind seine zauberisch frischen, geistreichen Blätter heute fast vergessen und sogar in großen öffentlichen Sammlungen nur lückenhaft vertreten!

Seine früherlangte lithographische Meisterschaft nun befähigte ihn vor allen anderen, nicht nur als Schaffender, sondern auch als Lehrender aufzutreten. Er tat es, indem er mehrere Cyklen von Vorlagen für angehende Landschaftsmaler schuf und sie im Verlage der lithographischen Kunstanstalt an der Münchener Feiertagsschule herausgab. Schon 1805 ließ er die erste Folge unter dem Titel «Anleitung zum Landschaftszeichnen» er-

scheinen. Lipowsky berichtet in seinem bayrischen Künstlerlexikon von einer weiteren Vorlagensammlung von 1810. Im Jahre 1815 folgten dann zwölf Studien «verschiedener Baumgattungen». Leider habe ich keines dieser drei Hefte zu Gesicht bekommen können. Es mögen eben nur noch sehr wenige Exemplare davon aufzutreiben sein. Leichter dagegen ist es, mit den prächtigen 1817 gedruckten «Baumstudien für angehende Landschafts-Zeichner» sich bekannt zu machen. Ein gutes Exemplar dieses in Großfolio gehaltenen, aus zwölf Blättern bestehenden Werkes befindet sich in der Maillingersammlung des städtischen Museums zu München. Wagenbauer sucht den Anfänger zu einer klaren Anschauung der verschiedenen Baumarten zu führen. Er gibt in kraftvollen, sorgfältig durchgearbeiteten Zeichnungen Buchen, Pappeln, Weiden, Birken, Kiefern, Eichen und andere Bäume wieder. Um die Silhouette möglichst deutlich hervortreten zu lassen, stellt er die Bäume nicht in eine waldige Umgebung, sondern vor den hellen Grund eines wolkenlosen Himmels. Nur einmal auf dem letzten Blatte) macht er eine Ausnahme davon. Auf einigen Vorlagen begnügt er sich mit einem einzelnstehenden, in der Mitte der Zeichenfläche gesetzten Baum. Allein sonst ordnet er zwangloser an, schließt mehrere Exemplare zu einer Gruppe zusammen und rundet das Ganze hie und da auch bildmäßig ab. Sehr reizvoll ist die Gruppe der Birken mit ihrem hängenden Laub. Nicht minder anziehend wirken die jungen Fichten, die auf sonniger Höhe wachsen. Das Geäst und sein Nadelbehang sind vortrefflich charakterisiert. Die Anordnung der Fichten — sie stehen in einer bildeinwärts geführten Reihe nebeneinander — hätte leicht den Eindruck paradeähnlicher Steifheit erzeugen können. Der Künstler hat aber die individuelle Erscheinung eines jeden Baumes so scharf erfaßt und bezeichnend dargestellt, daß er eine solche Gefahr voll und ganz vermied. Das Laubwerk ist meistens in freigeführten zügigen Strichen lebendig geschildert. Ein besonderes Augenmerk hat Wagenbauer auf den Stamm und das Geäst gerichtet. Dafür liefert Blatt 1 mit der entlaubten alten Buche ein markantes Beispiel. Der pralle Stamm und die gleich muskulösen Armen nach

allen Seiten sich ausreckenden Zweige atmen ein Leben von größester Sinnlichkeit. Wie fein auch sind die mannigfachen Windungen und Verkürzungen der Aeste beobachtet! Hervorgehoben werden muß außerdem, daß der Standort eines jeden Baumes stets berücksichtigt ist. Es lag Wagenbauer offensichtlich daran, anzudeuten, daß eine bestimmte Baumart nicht an jeder beliebigen Stelle vorkommt, sondern daß ihr Gedeihen von der Art des Erdreichs und der Formation des Bodens abhängig ist. So kam er dazu, die nähere landschaftliche Umgebung in seine Zeichnungen miteinzubeziehen. Er versetzte demzufolge die Weiden an ein Seegestade, die Kiefern in eine sandige Ebene, die Fichten auf eine Anhöhe usw. Und das Bestreben, die Oertlichkeit jedesmal als bedingenden Faktor für das Vorkommen und die Geartung der Bäume erscheinen zu lassen, legte es ihm dann zugleich nahe, die Baumstudien da und dort zu kleinen Landschaftskompositionen zu erweitern. Er fügte den Pappeln einen Ausblick in eine weite Ebene hinzu, aus der ein Dorf herübergrüßt, an den Weiden vorbei eröffnete er eine lichte Ausschau über einen See und auf ferne Berge, und einmal benutzt er die Schilderung einer Eiche und einer Buche, die nachbarlich zusammenstehen, dazu, um im Hintergrund einen Bach mit Schilfufern, eine Weide und dichten Fichten- und Laubwaldbestand anzubringen. Der ganze intime Reiz eines stillen Waldwinkels tut sich da auf. Man möchte beinah bedauern, daß er nicht mehr Blätter mit derartigen Kompositionen gezeichnet hat. Man sieht deutlich, daß er sich da, wo er wie hier sein schöpferisches Vermögen frei spielen lassen konnte, am wohlsten fühlte. Er vergaß dann ganz, daß er arbeitete, um möglichst eindringliche, saubere Vorlagen zu schaffen und schuf gerade darum, weil er seiner schöpferischen Phantasie unbefangen folgte, die besten Vorlagen. Die anderen Blätter, bei denen er sich mehr Beschränkung auferlegte und bei deren Entstehung ihm offenbar der Schüler, für den sie bestimmt waren, fortwährend gegenwärtig blieb, sind befangener und erreichen deshalb nicht ganz dieselbe künstlerische Höhe. — 1823 veröffentlichte der Künstler zwanzig neue «Vorlagen für Landschaftszeichner» (Münchener Kupferstichkabinett). In einem knapp und sachlich geschriebenen Vorwort

empfiehlt er dem angehenden Künstler, ehe er sich vor die Natur selbst wage, Blätter von Swanevelt und Ferdinand Kobell zu kopieren. Waterloos Schöpfungen seien dem Anfänger nur dann von Nutzen, wenn er bereits größere Fortschritte im Zeichnen nach der Natur gemacht habe. Er schließt mit der Mahnung: «Bey allem dem vergesse man nie, daß man seinen Geschmack nach den Werken großer Meister zwar bilden, aber keineswegs ihr Nachahmer werden soll; denn allein auf dem Wege der Natur kann und wird ein vorzügliches Talent mit entschiedenem Auffassungsgeiste und regem Eifer bey anhaltendem Fleiße zum entsprechenden Erfolg künftiger Größe und Auszeichnung gelangen». — Er eröffnet die Vorlagen selbst mit Baumschlagstudien (Blatt 1—5). Leider nur merkt man diesen Skizzen zu sehr an, daß sie eigens für den Lernenden gemacht sind. Eine gewisse Pedanterie haftet ihnen an. Er geht ganz systematisch vom Allgemeinen zum Besonderen vor. Auf Blatt 5 erläutert er die Entstehungsstadien der Zeichnung eines Baumwipfels: voran stellt er die erste nur in großen rundlich gezogenen Linien ausgeführte Anlage; dann detailliert er die Umrisse der einzelnen Laubpartien näher: hierauf trennt er die zurückgelegenen beschatteten Teile von den dem Beschauer näheren und belichteten durch Schraffierung; endlich zeichnet er die letzten Ausläufer des Wipfels genau durch, vervollständigt die Schattierung und geht bis zur Angabe des Tones vor. Das dieser Studienfolge zugrundeliegende Prinzip ist gewiß nicht schlecht. Nur würde es dem Anfänger sicher nicht gut tun, wenn er, wie Wagenbauer doch wohl will, diese Vorlagen nachbildete, anstatt sie bloß als Vergleichsmaterial für ähnliche Fälle, die ihm die Natur entgegenbringt, zu benutzen. Denn beschränkte sich der Schüler auf ein genaues Abzeichnen der Blätter, dann würde er Gefahr laufen, ein festes Schema der Linienführung sich anzueignen. Ein solches eingelerntes Schema aber würde einer wirklich selbständigen Naturauffassung sehr im Wege stehen und eine wahrhaft lebendige Wiedergabe des Geschauten, sowie eine originale zeichnerische Ausdrucksweise geradezu verhindern. Noch immer ist es so gewesen, daß die zeichnerische Handschrift eines jeden echten Künstlers nicht von einem anderen Meister fertig übernommen wurde. Sie ist viel-

mehr das Produkt einer nur ihm allein gehörigen Gefühlsweise. Ebenso wie die Federzüge eines Briefes, sind die Linien einer guten Handzeichnung persönlichster Ausdruck des Temperamentes ihres Urhebers. Die bedächtigen, manchmal mit grüblerischer Gewissenhaftigkeit gezogenen Linien eines Albrecht Dürer und die keck im Feuer der ersten Eingebung hingeworfenen — man möchte sagen, hingeschleuderten Striche Rembrandts unterscheiden sich aufs Allerschärfste voneinander. Selbstverständlich wirkt da außer der Verschiedenheit der beiden Naturen auch noch der Unterschied zweier Stilepochen mit: Dürer wächst aus der Gotik in die Renaissance hinein, Rembrandt aus der Renaissance in den Barock. Mit anderen Worten: Rembrandt steht einer rein malerischen Auffassung weit näher als Dürer. Selbst nationale Eigentümlichkeiten können auf den graphischen Stil einer Handzeichnung Einfluß haben. Einen jungen Künstler aber zu veranlassen, etwas in persönlicher, nationaler und stilistischer Beziehung so markant Umgrenztes, wie die zeichnerische Ausdrucksart es ist, nachzubilden, heißt, ihn persönlich, national und stilistisch farblos machen. — Bei Wagenbauers Baumschlagstudien kommt noch eine zweite Gefahr in Betracht: sie neigen stark zu einer kalligraphisch glatten, manieristischen Linienführung. Sie ist wohl dadurch hervorgerufen, daß er sich bemühte, möglichst klar und eindringlich zu zeichnen. Er gelangte so zwar zu einer gewissen schulmäßigen Tadellosigkeit, büßte dafür aber die unbefangene, selbstverständliche und frische Weise seiner sonstigen Naturstudien ein, die, ohne irgendwelche weiteren Nebenabsichten, aus reiner Freude an eben neu empfangenen Eindrücken hervorgegangen sind. Auch die den Vorlagen für die Baumschlagbildung sich anschließenden landschaftlichen Vorbilder lassen sich ein wenig befangen und absichtlich an. Der Charakter von sogenannten Musterbeispielen ist ihnen gar zu deutlich aufgeprägt. Besser wär' es wohl gewesen, der Künstler hätte aus dem Vorrat seiner Studienmappe einige Blätter ausgesucht, anstatt eigens zu Lehrzwecken Zeichnungen anzufertigen. Die Manier aber, die noch in den Baumschlagbeispielen spukt, tritt hier allmählich zurück. Sie treibt ihr Wesen noch in den beiden Vordergrundsstudien einer Wasserlache

mit Schilf und eines Rasenstückes mit Disteln und breitblätterigen Kräutern. Allein bei der Vorführung der Baumarten, die er dann angliedert, weiß er einer manieristischen Behandlung fast gänzlich auszuweichen. Das Charakteristische in der Physiognomie der Baumgattungen ist ungemein sicher herausgeholt. Den Standort, die Form des Stammes, die Struktur der Rinde, den Ansatz und den Verlauf der Aeste, die Anordnung und Dichtigkeit des Laubes, die Silhouette der ganzen Krone: kurz, alles, was eine Baumart individuell macht, hat er genau beachtet. Nach dem Studium der Bäume leitet er zu vollständigen Landschaften über. Naturausschnitte, die eng begrenzt sind und nur einen Nahblick geben, wechseln mit solchen ab, welche eine weiter ausgedehnte Gegend einschließen und in einzelnen Fällen eine Fernsicht gestatten. Er bringt Bauernhäuser, das Stück eines Buchenwaldes, einen Wasserfall, einen Blick in eine gebirgige Gegend, ein Schloß am Bergeshang mit Aussicht auf ein Flußtal, eine Ebene mit Wasserlauf, Dorfhäuser und Vieh und andere bildgerecht aufgefaßte Themen. Dabei hat er sich zuweilen an ganz bestimmte Oertlichkeiten gehalten oder sie doch wenigstens frei verwertet. Der Ausblick in die bergige Waldgegend erinnert an die bayrischen Vorberge und die flache Wiesenlandschaft mit der Tierstaffage an die Münchener Hochebene. Bei dem Wasserfall, der zwischen felsigen Ufern herabstürzt, denkt man indessen eher an Everdingen als an ein der Wirklichkeit entnommenes Motiv. Das ist aber auch die einzige niederländische Reminiszenz, die der ganze Band aufzuweisen hat. Ueberall anderwärts kommt durchaus die heimische Natur zur Verwendung. — Im gleichen Jahre (1823) noch ergänzte der Künstler das eben gewürdigte Vorlagenheft durch achtzehn, wieder unter dem Titel «Vorlagen für Landschaftszeichner» zusammengefaßte Blätter. Wie vorher fängt er mit der Charakteristik des Baumschlages und der Baumarten an und endet schließlich mit ganzen Landschaften. Allein er gibt die Landschaften nicht nur, wie in der ersten Sammlung von 1823, als fertig ausgeführte Kompositionen, sondern er stellt neben diese jedesmal auch die erste bloß in Umrissen entworfene Anlage. So läßt er ein Bauernhaus, den Hof eines alten Schlosses und anderes gleich-

sam vor unseren Augen entstehen. — Schon 1824 entschloß sich Wagenbauer dazu, eine abermalige Ausgabe von lithographierten Vorlagen zu veranstalten. Den Grund dafür hat er in einem kurzen Geleitwort ausgesprochen. Er sah ein, daß die beiden im vorangegangenen Jahre veröffentlichten Bände mit ihren in der Mehrzahl detailliert durchgebildeten Blättern dem Anfänger zu viel Schwierigkeiten boten. Infolgedessen begnügte er sich jetzt damit, Vorlagen zu zeichnen, die allein den Umriß und die allerersten Schattenandeutungen enthalten. Sie sollen «stufenweise zur Kenntnis des Individuellen führen» und als Vorübungen zu den 1823 ausgegebenen Studien dienen. Blatt 1 weiht in die Anfangsgründe der Baumschlagzeichnung ein: erst wird auf die Form und Stellung der einzelnen Blätter hingewiesen, dann die Charakteristik der Laubmassen gezeigt und schließlich die Darstellung ganzer Zweige gelehrt. Blatt 2 beschäftigt sich mit Form und Verlauf der Aeste. Die beiden folgenden Seiten des Werkes leiten zum Studium der Kronen verschiedener Büsche und Bäume an. Und nachdem Blatt 5 Vordergrundsmotive gebracht, machen einfache Schilderungen von Häusern, Schlössern und kleinen Landschaften (No. 7—12) den Beschluß. Die hübscheste von den Landschaften ist die letzte. Man erkennt unschwer, daß dieser Vorlage eine Naturstudie aus Leuchtenberg in der bayrischen Pfalz zugrundeliegt. Weit mehr noch als in den Vorlagenwerken von 1823 waltet in dem soeben besprochenen eine störende Befangenheit. Das vielzitierte Wort: «Man merkt die Absicht und man wird verstimmt», gilt hier wenn überhaupt irgendwo. Das Belehrenwollen wird aufdringlich fühlbar, während es dem Lernenden doch möglichst verborgen bleiben sollte. Dazu ist den Umrissen meist ein kalter kalligraphischer Charakter eigen. Sie besitzen wohl Akuratesse und Klarheit, es fehlt ihnen aber an sinnlichem Leben und an Ausdruck. —

Alles in allem genommen sind Wagenbauers lithographierte Vorlagen eine Erscheinung, die für jene Zeit, in der die deutschen Künstler allenthalben ehrlich danach rangen, der Natur wieder so nahe zu kommen, wie es ihr einst die alten Meister, namentlich die Niederländer gewesen, höchst wertvoll sein mußte. In schlichter, frischer und ohne weiteres einleuch-

tender Weise, unterstützt von einem scharfen vorurteilsfreien Auge und einem tüchtigen zeichnerischen Können, zeigt da ein hervorragender Künstler seinen Zeitgenossen, wie man den Geheimnissen der Landschaftskunst auf den Grund zu gelangen vermöge. Eine so gute praktische Unterweisung war zweifellos höher einzuschätzen als alle die theoretischen Auseinandersetzungen über die Aufgaben der Landschaftsmalerei, die vorher erschienen waren und später nachfolgten, selbst C. G. Carus' 1831 herausgegebene geistreiche «Briefe über Landschaftsmalerei» nicht ausgeschlossen. Und wenn man von der überragenden Stellung, die diese Blätter in der Geschichte der deutschen Landschaftskunst des neunzehnten Jahrhunderts einnehmen, sich selbst handgreiflich überzeugen will, so braucht man Wagenbauers 1817 publizierte «Baumstudien für angehende Landschaftszeichner» nur einmal mit den Ratschlägen, die Hackert in seinen 1797 geschriebenen und 1811 veröffentlichten Fragmenten dem werdenden Landschafter für das Studium der Bäume erteilt, in Parallele zu setzen. Hackert verfährt noch vollkommen schematisch. Er glaubt allen Ernstes mit drei Baumklassen auszukommen: Könne der junge Künstler einen Kastanienbaum korrekt zeichnen, so sei es ihm leicht, den Nußbaum, die Esche und alle Bäume, die längliche Blätter besitzen, festzuhalten. Sei er in der Darstellung eines Eichbaumes hinreichend geübt, so werde es ihm nicht schwer fallen, alle Arten von Eichen, Weinreben usw., genug, alles was zackige Blätter hat, wiederzugeben. Und wisse er endlich eine Pappel anschaulich nachzubilden, so werde er bei der Schilderung aller Bäume, die wie die Pappel rundliche Blätter tragen, also der Linde, der Ulme und anderer, sicher nicht fehlgehen. Mit Hilfe dieser drei Universalbäume meint er demzufolge, sei der Landschafter in der Lage, das ganze schier unendliche Reich der Baumwelt — Hackert gesteht selbst, daß «die Mannichfaltigkeit der Bäume und Sträucher in die Tausende gehe», — sich künstlerisch zu eigen zu machen. Hackert verficht noch ganz ähnliche Anschauungen wie Adrian Zingg, der die Lehre von der «gezacketen Eichenmanier» und der «gerundeten Lindenmanier» predigt und mit diesem Schema das Universalmittel für jeden Baumschlag gefunden zu haben sich einbildet.

Wagenbauer hingegen liegt eine schulmeisterliche lebentötende Klassifizierung schon völlig fern. Es fällt ihm nicht ein, die Gewächse der Natur in pedantisch etikettierte Rubriken hineinzuzwängen. Er weiß, daß jede Baumart ihre ganz besondere Eigenart hat und daß von den einzelnen Baumindividualitäten innerhalb dieser Baumarten eine jede wieder ihr eigentümliches persönliches Gesicht besitzt. Darum hält er für sein Vorlagenwerk möglichst viele der heimischen Baumarten fest und verleiht dem Repräsentanten einer jeglichen Art eine ganz und gar individuelle Ausprägung. Das Vorgehen Wagenbauers und die dabei gewonnenen künstlerischen Ergebnisse sind für den Fortschritt, den in den zwanzig Jahren seit Hackert seine Gedanken über das Naturstudium aufzeichnete, die deutsche Landschaftsmalerei gemacht hat, von symptomatischer Bedeutung. - -

Wagenbauers in Oel gemalte Landschaften gehören zu den erfreulichsten und ausgezeichnetsten Schöpfungen der frühen Münchener Landschaftsmalerei. Die Entwicklung des Künstlers ist sowohl im Tempo, als auch im schließlichen Resultat in seinen Landschaftsgemälden eine andere, als in seinen Tierbildern: Der Landschaftsmaler Wagenbauer wird weit schneller selbständig als der Tiermaler, und in den landschaftlichen Werken seiner reifen Zeit weist er eine so originale Physiognomie auf, wie er sie in seinen Tierschilderungen in einem gleich hohen Grade sich nie gewann. Die Viehstücke — und seien sie selbst so starke Leistungen wie die Kuh in der Abendlandschaft von 1821 (München, neue Pinakothek Nr. 869) — lassen stets noch irgendwelche Reminiszenzen an die großen niederländischen Meister erkennen. Der Geist, der in ihnen lebt, hat noch sehr viel vom Geiste der Niederländer. Einen Schritt von tatsächlich entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung über jene alten Meister hinaus tut er als Tiermaler nicht. So wie er hatten die Potter und van de Velde das gemächliche Leben der Rinder auf fetter Weide auch schon gesehen. Er erobert der Tierdarstellung keinen bisher unbeachtet gebliebenen überraschenden Charakterzug hinzu. Wohl aber bietet er landschaftlich Neues. Noch sucht er zwar nicht, wie später Bürkel, die Herden im Gebirge auf den Almen auf, noch bleibt er, wenn er Tiere malt, in der Ebene — auf

ebenem Land weiden ja auch die Herden der Niederländer —, aber er macht nicht den törichten Versuch, die Ebene, die er kannte, die bayrische Hochebene, der natürlichen Beschaffenheit niederländischer Gegenden künstlich zu nähern. Nein, vielmehr ist er bestrebt, das, was seiner bayrischen Heimat eigentümlich ist, charakteristisch darzustellen. Und indem er so getreu sich an seine eigene landschaftliche Umgebung hält, gelangt er ganz von selbst dazu, sie in selbständiger Weise wiederzugeben. War sie doch so durchaus anders als alles, was die niederländischen Maler je geschildert hatten! Selbst die Gebirgsmotive eines Ruysdael und eines Everdingen reichten als Muster, nach denen er sich hätte richten können, hier nicht mehr aus. Buchen mit einem so feinen grauseidenen Glanz der glatten Stämme und mit einem so saftigen Grün der vollen Kronen, Bodenformen von so wechselnder Gestalt und eine so dünne reine Luft, die alle Farben hell und klar und fröhlich leuchten läßt, gibt es nicht und konnte es auf den Tafeln der niederländischen Landschafter nicht geben. Das Tiefland, in dem sie saßen, brachte einen ganz anderen Baumwuchs hervor und unterlag, nicht zuletzt wegen der Nähe des Meeres, ganz anderen atmosphärischen Bedingungen. Allerdings hat Everdingen auch in gebirgige Gebiete sich gewagt. Allein er durchstreifte Norwegen, und es bedarf ja keines Wortes weiter darüber, daß dieses so viel weiter nördlich und wieder am Meer gelegene Land von der bayrischen Hochebene und den angrenzenden Bergen grundverschieden ist. In diese Berge nun, in die Voralpen, rückte Wagenbauer auch vor. Was er als Tiermaler nicht getan, als Landschafter tat er es: er suchte gebirgige Gegenden auf. Zwei seiner schönsten Bilder stammen, wie wir sehen werden, daher. Sie gehören seinen letzten Lebensjahren an. Er redet darin eine unverkennbar persönliche und zugleich eine echt deutsche Sprache, eine Sprache auch, wie sie allein dem neunzehnten Jahrhundert angehören kann. Wer weiß, was für köstliche bergfrische Lobgesänge auf bayrisches Land wir ihm noch zu verdanken gehabt hätten, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre! Er starb vierundfünfzigjährig, in einem Alter also, wo ein gesunder Mensch, der er ja war, auf der Höhe seiner künstlerischen

Kraft zu stehen pflegt und noch lange nicht daran denkt, den Pinsel niederzulegen. Mitten in der Blüte seines frohgemuten Schaffens wurde er dahingerafft. Dafür jedoch bietet die Reihe seiner Werke nicht das Bild eines allmählichen Nachlassens seines schöpferischen Vermögens. Seine spätesten Landschaften zeigen noch sein volles Können. Ja, sie sehen aus, als seien sie mit den unverbildeten Augen sonniger Jugendjahre geschaut und sind von jugendlicher Wärme durchhaucht und von jugendlicher Zuversicht erfüllt. Uebermäßige Bedachtsamkeit, kleinliche Pinselei oder gar etwa trübe Resignation, wie sie alternden Künstlern zuweilen eigen sind, wird man vergeblich darin suchen.

Für die mittleren und letzten Jahre des Malers können wir eine ziemlich stattliche Zahl von Landschaften namhaft machen, für seine Werdezeit dagegen sind wir auf einige wenige Beispiele angewiesen. Eine frühe Arbeit Wagenbauers ist das Bild des Tegernsees in der mit sehr feinem künstlerischen Geschmack zusammengestellten Sammlung des Herrn Generalauditeurs A. Ritter von Knözinger in München. Der Künstler hat zwar eine Datierung des Gemäldes unterlassen — in der Ecke rechts unten steht nur sein Name —, Formung des Bildthemas und Technik aber sprechen unbedingt für die erste Periode seiner malerischen Tätigkeit. Der See ist von Norden her gesehen. Links läuft die Straße nach dem Orte Tegernsee am Ufer entlang. Den Ort selbst sieht man nicht, wohl aber St. Quirin mit seiner freundlichen Kapelle. Hinter St. Quirin erstrecken sich Laubwälder bis an das Seegestade hin und verdecken den weiteren Verlauf der Straße und dazu die Aussicht auf das Kloster Tegernsee und die ihm vorgelagerten Bauernhäuser. Die Seefläche ist ruhig und versendet einen milden Glanz. In der Ferne erheben die Berge ihre umblauten Häupter. Unwillkürlich denkt man an die Tegernseelandschaft von Georg von Dillis in der neuen Pinakothek. Dillis' Werk beweist durch die Wahl des Standortes, von dem aus es aufgenommen ist, den reiferen Kunstverstand. Er malte den See vom Abhang der Neureuth, eines am Westufer des Sees aufsteigenden Berges aus. Er konnte so den See besser überschauen und sah viel von den Höhen ringsum mit, wodurch

dann sein Bild eine feste Geschlossenheit erhielt. Wagenbauer blieb unten im Tal. Infolgedessen verkürzte sich der Seespiegel vor seinen Augen stärker, so daß er weniger von ihm erblickte, und die umgebenden Berge der beiden seitlichen Ufer traten so weit zurück, daß er sie, wollte er nicht ein übermäßig ausgedehntes Breitformat für sein Gemälde annehmen, zu einem großen Teil in seine Schilderung nicht mehr mit einbeziehen konnte. Eine zweite Folge war, daß die Berge hinter dem Südende des Sees ebenfalls beträchtlich weniger als bei Dillis sichtbar wurden. So ergab sich, daß seine Schöpfung nicht die kompositionelle Rundung bekam, die ihr eigentlich zu wünschen gewesen wäre. Wagenbauers Bild ist nun eher ein Prospekt geworden, als ein — Bild. Auch technisch hat es noch eine gewisse Unbeholfenheit. Dillis setzt seine Farben breit hin und bemüht sich, diese Farben, indem er im Vordergrund kräftige tiefe Töne anbringt und so eine starke Grundlage für die lichteren Töne der rückwärtigen Pläne schafft, einer geschlossenen Bildwirkung dienstbar zu machen. Er beherrscht die Farbe wirklich, er komponiert mit ihrer Hilfe. Wagenbauer hingegen weiß davon, daß man durch koloristische Mittel zu einer strafferen Konzentration des Bildganzen viel beitragen kann, noch nichts. Er beschränkt sich darauf, die Landschaft, die er vor sich hat, Stück um Stück farbig abzuschildern. Nur natürlich ist es, daß er, der im ersten Zeitabschnitt seines Schaffens als Maler stand, noch keinen breiten souveränen Vortrag sein eigen nennt. Das Streben, möglichst getreu zu sein, verleitet ihn dazu, die Einzelheiten ungebührlich hervorzukehren, und läßt ihn glatt werden. Namentlich geht der Vordergrund mit den Haselstauden an der Straße und dem vielfach gewellten, zum See hin abfallenden Grasboden malerisch nicht recht «zusammen». Es mangelt ihm die Einheit. Er zerfällt in hübsch durchgebildete Einzelformen. Das Kolorit hat eine noch höchst einfache Zusammensetzung. Es geht von frischgrünen Tönen nach der Bildtiefe zu in ein an Helligkeit wachsendes reines Blau über. Wieviel reicher in der Farbe sollte er späterhin noch werden! Auffallend aber ist die Selbstständigkeit der Farbenwahl. Diese klaren hellen Farben haben nichts, gar nichts mit der Farbenskala der Niederländer gemein.

Zugleich erkennen wir in diesem Grün und diesem Blau, das sich von braunen Mitteltönen so merkwürdig frei hält, schon die direkte Vorstufe zu dem Grün und Blau, wie es nur feiner nuanciert, in seinen besten späteren Landschaften, z. B. in dem Isartalbild aus der Gegend von Schäftlarn (1820), wiederkehrt. Einige Details im Vordergrund — die da angebrachten Blumenblüten — weisen gleichfalls auf die Art nachfolgender reifer Werke seiner Hand hin. Der zarte Duft, der die Wälder links am See einhüllt, und der Glanz über dem Seewasser, das weit besser gemalt ist als auf Dillis' Bild, deuten auf eine Beobachtungsgabe, die für die Zukunft das Beste verheißt. Der große künstlerische Ernst, der aus jedem Pinselzug spricht, und die echte, kindlich-reine Freude an dem, was er malte, sollten ihn bis an das Ende seines Schaffens begleiten. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir das interessante Stück etwa in der Zeit zwischen 1805 und 1810 entstanden denken. — Wagenbauer mochte einsehen, daß seine etwas grelle und unausgeglichene Farbengebung noch einer tüchtigen Schulung bedürfe. Er fand sie bei den Niederländern. Unter den Bildern unseres Malers, die Max Joseph für sein Schloß in Tegernsee kaufte und die noch jetzt dort die Wände schmücken, frappiert eines durch seinen dunkeln Ton. Es ist ein Ton, der von dem der eben charakterisierten Landschaft sich im denkbar höchsten Maße unterscheidet und der nur durch das eingehendste Studium alter Meister sich erklärt. Das feinabgestimmte Stück stellt eine junge Hirtin mit Herde an einem Wasserlauf dar. Links genießt das Auge einen schmalen Blick auf eine Wasserfläche und ihr mit Weiden und einem Häuschen bestandenes Ufer. Rechts aber wird, um die Aufmerksamkeit des Beschauers vor allem im Vordergrund festzuhalten, die Landschaft durch dichtverwachsene Waldbäume gegen die Ferne abgeschlossen. Hagedorn, der eingangs zitierte Verfasser der «Betrachtungen über die Mahlerey», bezeichnet Bilder, in denen, wie hier, die Landschaft von Grün oder auch von Bergen eingefaßt ist, um weite Fernblicke aus kompositionellen Gründen zu vermeiden, als «gesperrte Landschaften» und hebt hervor, daß Adrian van de Velde Meister darin sei. In der Tat nun steht Wagenbauers Werk offenbar in Beziehung zu van de Velde. Diesen

Künstler konnte Wagenbauer in München in der Galerie ja bequem studieren. Hier sei in erster Linie an das kleine Bild von 1669 erinnert, auf dem eine Bauerndirne an einem von lauschigem Grün umgebenen Bache ihre Füße wäscht, während ein Hirt, der hinter ihr an einem Denkmal lehnt, seine Herde bewacht und dabei die Flöte spielt (Alte Pinakothek No. 489). Doch ist in diesem Fall die Tatsache, daß auch bei dem Holländer eine «gesperrte Landschaft» in Hagedorns Sinn vorliegt, viel weniger schwerwiegend, als die Tatsache eines ähnlichen Kolorites. Van de Velde liebt satte weiche Farben in flüssigem Vortrag hinzusetzen und sie an den belichteten Stellen des unbekleideten Körpers, wie an Gesicht, Hals, Brust und Armen fein zu lasieren. Auch pflegt er hell und dunkel an den Staffagefiguren klar zu trennen, so daß diese eine starke Rundung, eine hohe Plastik gewinnen. Gern stellt er sie wie in dem angeführten Bilde auf eine Folie tiefer brauner Schatten, von der sie sich entschieden abheben. Alle diese Merkmale kommen auf Wagenbauers Tafel ebenso vor. Er strebt derselben sinnlich-warmen Farbengebung, flüssigen Malweise, dunklen Tönung und kräftigen Modellierung, sowie den gleichen feinen Lasuren nach. Sein Hirtenmädchen hat sogar im Typus einige Verwandtschaft mit den Frauen van de Veldes. Die starke Abhängigkeit von diesem Meister macht es wahrscheinlich, daß Wagenbauer das Gemälde in seinen jüngeren Jahren geschaffen hat. Eine Jahreszahl habe ich darauf nicht finden können. — Viel freier von fremden Einflüssen tritt uns der Künstler in dem großen Bilde der Herde am See entgegen, das mit der Zahl 1817 datiert ist und sich auch in Tegernsee befindet. Vorn lagert und steht eine Herde von Kühen, Schafen und Pferden. Eine große Kuh wendet sich brüllend nach links. Die Tiere haben offensichtlich das Hauptinteresse des Malers in Anspruch genommen. Trotzdem ist die Seelandschaft im Hintergrund sorgfältig gearbeitet. Am fernen jenseitigen Gestade der weitausgedehnten Wasserfläche ziehen sich waldige Höhenzüge hin. Die Fluten werden von der untergehenden Sonne rötlich gefärbt. Der Himmel darüber, an dem ein paar Wolken schweben, erstrahlt im letzten Tagesglanz. Braun ist auch in diesem Bilde noch reichlich verwendet, indessen ein viel helleres als auf dem vorigen Gemälde,

ein Braun, was van de Velde niemals hat. — In dem im gleichen Jahre (1817) gemalten Bilde des Isartales bei München[1] in der Sammlung Knözinger (München) bemerkt man dann nicht die leiseste Beimischung niederländischer Kunstweise mehr. Die schlichte Landschaft gefiel Georg von Dillis so, daß er sie kopierte, — ein Beweis für die Achtung, die Wagenbauer damals auch bei älteren Malern schon genoß. Dillis' Wiederholung hängt in der Münchener neuen Pinakothek. Das Motiv hat Wagenbauer sich nördlich von München vom rechten Ufer der Isar geholt. Es ist früher Morgen. Das zur Weide herausgetriebene Vieh lagert auf dem Wiesengelände zur Rechten eines Weges. Nicht weit von seiner Herde unterhält sich der Hirt mit einem Bauern, der mit geschulterter Sense zum Mähen hinaus will. Dicht am Rande des steil abfallenden Flußufers liegt das Dorf (Föhring?), das er eben verlassen. Aus der duftigen Ferne strömt in breitem Bett die Isar heran, und jenseits des Flusses steht in lichtem Grauviolett, wie hingehaucht, die Silhouette Münchens auf dem gelben Morgenhimmel. Die Sonne steigt gerade hinter dem Dorfe empor. Die Birken links vorn, deren Laub wie ein leichter Schleier über den schlanken Stämmen hängt, werden vom Frühlicht angeleuchtet. Die Anordnung des Ganzen ist klar und fest in sich geschlossen: vorn die Wiese, rechts von Gebüsch, links von Laubbäumen eingefaßt, im Mittelgrunde der Uferhang mit dem Dorf als zusammenhängende Masse von dem vorderen Plan und dem hellen Himmel sich absetzend, und im lichten Hintergrund der Fluß und die Stadt. Man sieht, daß Wagenbauer seit dem Bild des Tegernsees in der Komposition tüchtige Fortschritte gemacht hat. Die Farbe ist nicht lebhaft, aber gut abgestuft und hell gehalten. Die Vegetation hat einen leichten Anflug von Herbstfärbung. In den Schattenpartien wie z. B. an dem bewaldeten Abhang, der durch das Dorf bekrönt wird, finden sich violette Töne. — Dunkelviolette Töne, Töne, wie sie so bei den Niederländern überhaupt nie anzutreffen sind, bringt er auf einer kleinen Abendlandschaft mit Vieh (Augsburger Galerie No. 263). Ein Hirt treibt drei Kühe durch sumpfiges Land nach links, wo

[1] Signiert: «Wagenbauer fec. 1817.»

über einer Laubwaldecke der Mond aufsteigt. Rechts hinten liegt ein von welligen Wiesen umgebenes Dorf und tief in der Ferne dämmert ein Bergzug. Eine leise Schwermut durchzittert die mit feinem geschmeidigem Pinsel festgehaltene Abendstimmung. Von vielem Reiz ist die mannigfaltig gezackte Silhouette der Waldwipfel und der goldgelbe Schein des Mondes dahinter, der die Wolken anleuchtet und die Umrisse der Tiere zu schmalen Lichtbändern wandelt. — Die zu weichen Erinnerungsträumen lockende Stunde des Mondaufganges, die hier ihre mild bestrickende Macht übt, ist auf einem abendlich gestimmten Gemälde mit einer Viehweide in der Nähe einer Stadt, das in Tegernsee sich befindet, noch nicht herangekommen. Da herrscht noch Tageslicht und die Sonne schickt noch einige Strahlen über den Horizont und läßt die Wölkchen am Himmel rot wie zarte, in eine blauseidene Decke gestickte Rosen erglühen. Ein Hirtenjunge bläst auf seiner selbstgeschnittenen Flöte schlichte Weisen. Gemächlich weidet ihm links zur Seite das Vieh in der Abendkühle. Weidenbäume mit knorrigen Stämmen und buschigen Kronen ragen als einzige Bäume in der weit nach hinten sich ausdehnenden Ebene empor. Ein Dorf, und um eine Strecke noch zurück eine Stadt, schließen den Fernblick. Wagenbauer ist bei diesem Werke ungemein frisch in der Farbe. Zu der braunen, weißgefleckten Kuh steht die lindere Färbung der Landschaft in einem fesselnden Gegensatz. Die Jahreszahl, die dem Bilde beigegeben ist, vermochte ich leider nicht zu entziffern. — Sie fehlt überhaupt auf der Abendlandschaft mit der Mühle in der Augsburger Galerie (No. 262). Ueber der Ebene, in die man zur Linken hinausblickt, glänzt das letzte Sonnenleuchten. Nach dem kleinen Teich und der an ihm erbauten Mühle aber kann das Licht schon nicht mehr hindringen, denn ein dichter Laubwald versagt ihm den Zutritt. Das weiche diskrete Grün der Bäume bestimmt die koloristische Haltung des ganzen Gemäldes. Das Braun im Vordergrund, das Grauviolett der Ferne und das Mattgold des Himmels sprechen nur verhalten mit. Eine schöne Ruhe zeichnet das Werk aus, da die Baumpartien, die ja den größten Teil der Leinwand in Anspruch nehmen, gleichmäßig-flüssig gemalt und als große einheitliche Masse auf-

gefaßt sind. Das bescheidene stille Bild könnte um 1818 oder 1819 die Staffelei des Künstlers verlassen haben. — Das große in Abendstimmung getauchte Viehstück der neuen Pinakothek vom Jahre 1821 (No. 869) hat eine wuchtige monumentale Wirkung. Er bringt sie dadurch hervor, daß er ähnlich wie zuweilen Potter, die grau und weißgefleckte Kuh, die mit einigen Kälbern, einem Schaf und einer Ziege von einem Jungen an ein paar kahlen Eichen vorbei nach einem Haus getrieben wird, in scharf beobachteter Silhouette auf den hellen gelbroten Abendhimmel setzt und den Horizont der ebenen Landschaft möglichst tief legt. Sehr klug ist es auch, das mächtige Tier gerade vor die untergehende Sonne zu stellen; dadurch zeichnet sich seine Umrißlinie um so prägnanter ab. Ueberhaupt wird hier einmal so recht deutlich, wieviel Wert Wagenbauer auf die Linie, auf die Zeichnung legt Nicht allein die Kuh, sondern auch die Bäume links und die Kräuter und das Schilf an der Wasserlache im Vordergrund sind mit großem Ernste durchgezeichnet. Ebenso die Formen der Hintergrundslandschaft. Infolgedessen besitzt die wohlüberdachte Schöpfung eine gewisse Strenge und markige Kraft. Doch wird der Künstler stellenweise auch zu hart. Die etwas trockene und kalkige Farbe tut nichts dazu, um dieser Härte entgegenzuwirken. Eine solche bis zur Herbheit strenge zeichnerische Durchbildung ist echt deutsch. Die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts haben sie in dem hohen Maße nicht und suchen ihre Modellierung hauptsächlich auf koloristischem Wege zu erreichen. Der abendliche Himmel fällt durch eine für diese Zeit beachtenswerte Raumtiefe und Helligkeit auf. Die sehr einfache Landschaft der Ferne ist nur mit einigen wenigen Bäumen, einem Bauernwäglein und einem zwischen Gebüsch an einem Hang gelegenen Dorf belebt. — Die nicht datierte, indessen wohl ungefähr 1819 gemalte Ansicht von Leutstetten und dem Starnberger See in der Augsburger Galerie (No. 259) bietet dem Auge ungleich mehr Wechsel. Wagenbauer läßt uns einen weiten Blick über die Hochebene tun. Von einer umbuschten Bodenwelle aus, die mit einem Reiter und ein paar Schafen staffiert ist, sehen wir zur Linken Schloß Leutstetten mit seinen weißen Mauern aus der

lieblichen Niederung des Würmtales aufragen. Sumpfige Wiesen, die von Laubwaldbeständen unterbrochen und von dem schimmernden Wasser der Würm durchströmt werden, dehnen sich bis an die Ufer des fernen Sees. Hier und da hebt ein Lichtstreif einen Teil des Geländes heller heraus. Auch Starnberg und sein Schloß erhalten gedämpftes Licht. Der blaugraue See hingegen und die majestätischen Häupter der Alpen sind von einem zarten Dunstgewebe überschleiert. Die Sonne macht vergeblich den Versuch, durchzudringen, denn viele dichte graue Wolken verwehren ihr den Weg. Nur an wenigen Stellen lugt etwas Blau zwischen ihnen hindurch. Dort werden dann die Ränder der Wolken hell angestrahlt, so daß sie weiß erglänzen. Dieser Himmel ist, namentlich für jene Zeit, ein Meisterstück räumlicher Darstellung. Man sieht genau, wie die einzelnen Wolkengebilde neben und übereinander gelagert sind und wie sie hintereinander in unendliche Ferne sich hineinerstrecken. Auch möchte man glauben, sie jeden Augenblick sich verschieben und davonschweben zu sehen, um anderen langsam nahenden Gefährten Platz zu machen. Sie sind mit dünnen sorgsam vertriebenen Tönen gemalt, während die Landschaft unter ihnen mit derber und breiter aufgetragenen Farben geschildert ist. Die Landschaft wetteifert an Raumtiefe mit den liebevoll durchgeführten Lüften. Und wie klar und sicher hat Wagenbauer die Verkürzungen dieser weiten Bodenflächen angegeben und wie merkwürdig anschaulich macht er uns die Entfernungen zwischen einzelnen Punkten dieser Ebene, wie etwa die Distanz von dem Hügel im vorderen Plan bis nach Schloß Leutstetten und von da wieder bis nach dem See hin! Welch' ein unfehlbares Auge, welch' unbedingte Beherrschung der Perspektive, welch' eminente Zeichenkunst gehört dazu, um einen so ungeheuren Raum so plastisch wiederzugeben! Natürlich hat der Maler außer den zeichnerischen Mitteln auch die Farbe zu Hilfe genommen, indem er dieselbe gegen die Ferne zu leichter und leichter werden ließ. So leuchtend allerdings wie in den zwanziger Jahren ist sein Kolorit hier noch nicht. Die flächig aufgesetzten Farben sind stellenweise sogar etwas stumpf. Vorn arbeitet er mit Dunkelgrün und Braun, in den mittleren Plänen mit einem fahlen,

ins Schwärzliche spielenden Grün und in der Ferne mit einem hellen Graublau. — Die Augsburger Galerie birgt noch ein anderes Wagenbauersches Landschaftstück von edelster malerischer Arbeit, das vielleicht um dasselbe Jahr wie das vorige Bild geschaffen wurde. Es ist die kleine Landschaft im Morgennebel (Nr. 264). Er versetzt uns da in die ersten Vormittagsstunden eines Tages etwa der Zeit des ausgehenden Sommers. Um eine grasbewachsene Lichtung her, auf der links vorn zwei Kühe bei einem Gewässer stehen, erheben sich Eichen, Buchen und Birken. Ihre leicht schwebenden Wipfel verschränken sich eng, gewähren aber einen schmalen Ausblick auf ein fernes in freier Ebene liegendes Dorf. Flockige Wolken verstellen die Sonne. Zarter Nebel webt wie mit tausend dünnen Spinnenfäden die Bäume in sein weiches graues Gespinnst ein. Auch Warnberger hat einmal in einer zierlich aquarellierten, jetzt im Münchener Kupferstichkabinett aufbewahrten Ansicht von Bodenmais aus dem Jahre 1802 eine Schilderung des Frühnebels gewagt. Sie tritt aber da bloß nebenher auf, während sie bei Wagenbauer zum Hauptproblem des Bildes gemacht ist. Auf dem Warnbergerschen Blatt ist außerdem das Sonnenlicht bereits zum Durchbruch gekommen und setzt die Landschaft in die hellsten und frischesten Farben. Hier hingegen hat sie sich ihre Herrschaft noch nicht erkämpft. Dem Künstler ist es gerade darum zu tun, die grauen, von einem nur matten Lichtschimmer durchsetzten Töne zu treffen, die kurz vor dem endgültigen Durchbruch der Sonne liegen. Er wählt, um seinen Zweck zu erreichen, ein verhaltenes Graugrün, eine Farbe, für die wir unter seinen sonstigen Werken kaum eine Analogie finden. Dieser Versuch, atmosphärisches Leben zur Hauptaufgabe eines Gemäldes zu erheben, ist, soweit ich sehe, in seinem Schaffen vereinzelt geblieben. Er bemächtigte sich damit jedoch eines Themas, wie es die Stimmungslandschaft, die nach seinem Tode in München sich ihren glänzenden Sieg erstritt, von neuem in Angriff nahm und zu weiterer Durchbildung fortführte. Eduard Schleich der Aeltere, der große Münchener Stimmungslandschafter, beschäftigte sich in jungen Jahren mit ähnlichen Problemen. Er empfand die traumhafte Schönheit des Wogens und Wallens des Hochge-

birgsnebels, der die Farben so seltsam abdämpft, und strebte sie z. B. in den Bildern der «Sennhütte» und der «Alpe im Zillertal», welche heute die neue Pinakothek und die Schackgalerie schmücken, auf der Leinwand neu erstehen zu lassen. Freilich hatte er schon ganz andere koloristische Mittel zur Verfügung, als Wagenbauer; erst nach dessen Hingang lernte man die Farbe zum Träger des gesamten Bildes zu machen und mit ihrer Hilfe die feinen Zwischenstimmungen, wie etwa der Nebel sie erzeugt, wirklich zu bewältigen. Einstweilen begnügten sich die Künstler noch damit, die klaren entschieden ausgesprochenen Stimmungen des Tages, die von flüchtig nahenden und schwindenden, oft kaum merklich ineinanderübergleitenden Regungen und Bewegungen der Atmosphäre frei sind, wiederzugeben. Bis zu welcher meisterlichen Höhe landschaftlicher Kunst auf diesem engeren Gebiet aber Wagenbauer emporzusteigen vermochte, darüber schafft vielleicht am unmittelbarsten das große Gemälde in Tegernsee Aufschluß, für das der Künstler ein Motiv aus dem Isartal bei Kloster Schäftlarn verwendet und das er 1820 vollendet hat. Er führt uns da in das obere Ende eines kleinen waldbestandenen Talgrundes, der zum Fluß sich hinabsenkt und einen Blick auf die Isar und ihr jenseitiges bergiges Ufer gewährt. Ein Jäger, das Gewehr und die Jagdtasche über der rechten Schulter, schreitet mit seinem weißen gefleckten Hund über das weiche Waldgras der Bildtiefe zu. Links von ihm breitet eine knorrige alte Buche ihr blätterreiches Geäst in die blaue Luft. Rechts, an der anderen Seite der Senkung, tragen neben einer kleinen Fichte ein paar geradstämmige junge Buchenbäume ihr leichteres Gezweig zum Lichte empor. In ihrer Nachbarschaft erhebt sich aus niederem Buschwerk eine hohe schwanke Birke, deren dünnes Laubwerk traubenähnlich an den biegsamen feinen Aesten hängt. Zwischen diesen Bäumen hindurch wird das Auge auf die tiefer gelegenen Waldbestände geleitet. Spitz zulaufende Fichtenwipfel und runde Buchenkronen drängen sich dort in üppiger Fülle lichtwärts. Ueber sie hinweg streift der Blick dann in die ferne Taltiefe, wo die hellen Wasser der Isar dahinströmen. Zwei mit Grün bewachsene Inseln werden von

den Fluten umspült. Vom anderen Ufer grüßt Schäftlarn und seine Kirche herüber. Einige Vögel schwirren durch den lichtblauen Himmelsraum. Die ganze unverhüllte Frische eines schon vorgerückten Sommermorgens leuchtet aus dem Bilde. Das saftige Buchenlaub hat noch das helle Grün des Sommeranfangs. Links vorn, bei einem zerplissenen Baumstumpf und dem moosüberkleideten modernden Stück eines Eichenstammes, bilden langes Gras, die feingefingerten Blätter eines Farrenkrautes, die weißen Blüten eines Doldengewächses und die blauen Kelche einer Glockenblume einen natürlichen Waldstrauß von zartester Anmut. Das milde Blau der Glockenblume schwebt gleich einem farbigen Falter im Grün dieses Waldbildes. Ein gleichmäßiger Lichtschein ruht auf den Blüten. Er liegt auch auf der großen alten Buche, während die Bäume ihr gegenüber im Schatten stehen. Klar und bis in die letzten Ausläufer hinein genau beobachtet heben sich die Baumwipfel vom Himmel ab. Der Unterschied im Laubwerk des alten ausgewachsenen Baumes und seiner jüngeren Genossen ist mit liebevollem Verständnis gekennzeichnet: bei ihm haben die Aeste, da sie länger und mit schwereren Blättermassen belastet sind, die Neigung, erdwärts zu hängen, bei jenen aber streben sie, da sie weniger zu tragen haben und alles noch im Wachstum begriffen ist, mehr der Höhe zu. Auch die graziöse Birke und die Fichten, die ihre Aeste nach allen Seiten wie segnende Hände ausbreiten, sind in den Eigenschaften, die ihrer Art zukommen, scharf erfaßt. Eine so bestimmte und sichere Baumcharakteristik findet sich in der ganzen vorangegangenen Münchener Landschaftsmalerei nicht. Noch keiner hatte auch die keusche unberührte Schönheit des Waldes so tief nachgefühlt und freudig dargestellt, wie es Wagenbauer in diesem Bilde tat. Man meint, den starken Würzgeruch des Grüns einatmen, man glaubt, an den beschatteten Stellen des grasbewachsenen Bodens noch die Tautropfen glitzern sehen zu können, und möchte mit dem Jäger dem von weichem Licht erfüllten Talgrund zuwandern. Man sieht nur einen kleinen Ausschnitt des Tales und sehnt sich um so mehr hinab, um den schimmernden Strom in seiner gesamten Breite vor sich zu haben. Die wanderseligen Waldgesänge Eichendorffs klingen

in uns an. Und ist es nicht, als müsse vom Turme der Klosterkirche am jenseitigen Ufer Glockengeläut in die sonntäglich-feierliche Stille dieses Waldwinkels sich herüberschwingen? — Selbst später nicht, um so viel freier und voller auch die Landschaftsmalerei sich entwickelte, hat ein deutscher Künstler ein reineres und innigeres Lied auf den Wald angestimmt als Wagenbauer, und wir müssen schon der Waldmusik lauschen, die Schwind in den treuherzigen Werken der Schack-Galerie ertönen läßt, wenn wir gleich edle Melodien finden wollen. Uebrigens enthält das Bild nicht nur in der Gesamtstimmung, sondern auch in der zeichnerischen und malerischen Durchbildung der Einzelheiten manches, was der Schwindschen Kunst wahlverwandt ist und wie eine Vorahnung von ihr anmutet. Gleich Schwind, der sechzehn Jahre alt war, als das vorliegende Waldstück geschaffen wurde, liebt es unser Künstler, im Vordergrund die Waldblumen, Gräser und Farrenkräuter ausführlich zu schildern und bis in die äußersten Ränder und feinsten Ueberschneidungen ihrer Blätter und Blüten zu verfolgen. Wie dieser zeichnet er den Baumschlag bis zu den einzelnen Blättern herab nach und setzt ihn mit einem wenig nuancierten gleichmäßigen Grün flächig hin. Und gleich ihm weiß er der klar aufgebauten Komposition eine ungezwungene Geschlossenheit und wohltuende Ruhe zu verleihen. — Ebenfalls 1820 arbeitete er die Tafel mit dem Buchenwald, an dessen Rand ein Heiligenbild angebracht ist. Auch sie hängt in Tegernsee. Freilich kann sie es an Stimmungskraft und Großzügigkeit mit dem eben besprochenen Gemälde nicht aufnehmen. Links geht am Saum eines Buchenwaldes ein Weg bildeinwärts. Ein Weib hat ihren zweiräderigen Karren stehen lassen und leitet ihr Kind dazu an, vor einem dicht bei den ersten Waldbäumen errichteten Heiligenbild sein Gebet zu verrichten. Im Mittelgrund biegt der Weg nach rechts um und wendet sich über einen Steg, der ein ruhig daliegendes Gewässer überbrückt, einem Dorfe zu. Bäume umschließen die Häuser, und blaue Höhen tauchen in der Ferne auf. Wagenbauer hat sich mit andächtiger Liebe in dieses schlichte kleine Stück Erde hineingefühlt. Besonders ist es wieder der Wald, der es ihm angetan hat, und dieser Wald lockt ordentlich dazu,

zwischen seine runden prallen Stämme einzutreten, auf dem hügeligen grünen Moosboden weiterzuschweifen und sich in der Dämmerung der Waldestiefe zu verlieren. Leider nur hat Wagenbauer den Waldrand einem kalten gelblichen Licht ausgesetzt und Stämme und Aeste messerscharf herausmodelliert, so daß eine unmalerische harte Wirkung die Folge ist. Sein Streben nach präziser Zeichnung führt ihn hier entschieden zu weit. Auch der Spiegel des schmutzigbraunen Wassers ist ihm nicht ganz gelungen. Dafür spricht die wunderhübsche Partie mit dem Dörfchen, über dessen Frieden der massive Kirchturm wie ein treuer Wächter wacht, um so mehr an. Das Blau der Ferne hilft den bräunlichen, mit einem wenig lebhaften Grün durchsetzten Ton des Bildes etwas munterer stimmen. — Mit dem Eichenwäldchen am Bretterzaun, das zwei Jahre später (1822) anzusetzen ist, gelangen wir wieder zu einem Meisterstück. Ein Zaun aus breiten Brettern durchschneidet von links nach rechts den Vordergrund. Unter einer mächtigen dünnbelaubten Eiche, die links am Zaune steht, lauert ein Jäger mit seinem Gewehr auf einige Rehe, die rechts vor einer Eichenwaldecke im Grase äsen. In der Mitte bleibt der Blick auf den Hintergrund offen. Da erhebt sich ein auf der einen Seite mit Buschwerk bewachsener Hügel. Ein Reiter hat eben den Gipfel der Höhe gewonnen, ein Weib mit Kind schreitet sie nach vorn herab. Der Hügel wird von fahlem Licht getroffen, so daß sein gelbgrüner Wiesenhang von der Eiche im Vordergrund und der dunkelgrünen Waldecke zur Rechten stark absticht. Hinter der Anhöhe steigen düstere graublaue Gewitterwolken auf, während der Himmel rechts oben noch blau und mit freundlichen weißen Wolken besetzt ist. Die grellen Gegensätze, die von den drohenden Wetterwolken, welche das Land teilweise schon überschatten, und von dem dicht neben ihnen noch lachenden Sonnenlicht hervorgerufen werden, sind mit sicherer Hand auf die Leinwand gebracht. Solche starke Kontraste von Hell und Dunkel ließen die Silhouetten der Bäume und die Umrisse der Bodenformationen höchst charakteristisch heraustreten und kamen damit Wagenbauers Vorliebe für bestimmt umgrenzte Formen weit entgegen. An dem eigenwillig gekrümmten Eichengeäst, das von rechts

her scharfe Lichtränder bekommt, und an dem klar umrissenen Hügelrücken sieht man denn auch deutlich die feine zeichnerische Arbeit seiner spitzen Pinsel. Allein, er weiß dabei jede Härte im Kolorit zu vermeiden. Der beschattete Vordergrund ist von einem weichen grünen Ton beherrscht, in den sich die nicht von Gras bewachsenen rötlichen Stellen des Bodens harmonisch eingliedern. Auch der Eichenwald hält sich innerhalb einer weichen satten Tönung. Noch aus weiter Entfernung wirkt das Bild durchaus übersichtlich, und nichts in der Gesamtanordnung wird irgendwie unverständlich. Ein Beschauen aus der Nähe aber offenbart, daß das Werk reich an feinen Einzelzügen ist, die dem Auge aufs glücklichste zu tun geben, ohne daß sie doch die Hauptwirkung beeinträchtigen. So eröffnet sich bei genauerem Zusehen zwischen dem linken Bildrand und der Eiche ein reizvoller kleiner Blick auf das Stückchen eines von fernen Höhenzügen umschlossenen Sees, der zunächst nicht gleich sichtbar wird, da die darüberhängenden gewitterschwangeren Wolken ihn unter graue Schatten bringen. Die ganze Schöpfung gibt sich so unmittelbar und farbenfrisch, als habe der Maler sie eben erst noch unter seinem Pinsel gehabt. — Einer in farbiger Beziehung schwächeren Leistung begegnen wir mit dem Bilde des ehemaligen Hofbrunnhauses am Gasteig bei München. Es gehört der Schleißheimer Galerie (No. 457) an. Eine Jahreszahl fehlt. Man möchte es wegen seiner grauen Töne und seiner, wie es scheint, da und dort noch etwas befangenen Malweise in die Zeit vor 1820 verweisen. Ich führe es hier an, weil es wie das vorige Stück das atmosphärische Problem einer Gewitterstimmung zum Thema hat. Da, wo jetzt die Maximiliansanlagen den steilen Hang des östlichen Isarufers bedecken, gab es zu Wagenbauers Zeit noch keine wohlgepflegten Baumpartien. Wie sein Bild lehrt, war das schroff abfallende Uferterrain noch kahl. Nur das freundliche, weißgetünchte, mit einem roten Ziegeldach gedeckte Brunnhaus verlieh ihm etwas Abwechslung. An dem Gebäude vorbei führte ein Feldweg zur Höhe empor. Er ist auf Wagenbauers Gemälde mit einigen Figuren staffiert. In der Ferne überspannt die damals noch hölzerne Bogenhausener Brücke den Fluß und schafft zwischen dem Dorfe

Bogenhausen und der Stadt eine Verbindung. Die Stimmung ist die eines verdüsterten, zu Gewittern neigenden Sommernachmittages. Die Gewitterwolken ziehen von Osten heran. Der Künstler bemühte sich, das Tongefüge des Bildes auf große Flächen von Hell und Dunkel zu stimmen. Die weißen Wände des Hauses bilden die hellste Stelle in der grauen, etwas bleiernen Färbung des Ganzen. Dieser Kontrast ist indessen nicht mit voller Energie betont. Auch ist das Rot des Daches, das doch einen pikanten Farbenakzent hätte hineinbringen können, koloristisch nicht recht ausgenützt. Ebenso tritt das Buschwerk, das links am Abhang grünt, aus einer matten Färbung nicht heraus. Von einem Kampf zwischen vordrängendem Dunkel und zurückweichendem Licht, der das Tegernseer Gewitterbild so packend macht, findet sich hier nichts. Das Heranziehen der finsteren Wolken ist zwar mit einem gewissen Geschick und anschaulich wiedergegeben, allein sie zeugen mehr von einem zeichnerisch-plastischen, als von einem malerischen Empfinden. Die Farbe hat einen schwerflüssigen, ziemlich trockenen Charakter. Obwohl nun aber viele koloristische Forderungen, die ein verwöhntes modernes Auge mit Recht befriedigt sehen möchte, unerfüllt bleiben, kann dem Werke Stimmungskraft nicht abgesprochen werden. Die bescheidene Schöpfung leistet, ähnlich wie die Augsburger Landschaft im Morgennebel und die Tegernseer Gewitterschilderung, an ihrem Teile für die spätere Münchener Stimmungslandschaft, die sich ja ganz und gar auf die Darstellung atmosphärischer Vorgänge warf, die notwendige Vorarbeit. An die Kunst der Niederländer erinnert weder in der Naturauffassung, noch in der Handhabung der Malmittel irgend etwas mehr. — Ein Wagenbauer der Sammlung Knözinger, als Tierstück eigentlich nicht ohne weiteres in den Rahmen unserer Abhandlung gehörig, muß wegen der unvergleichlichen Schilderung der Lüfte hier mit angezogen werden. Das 1823 datierte Werk zeigt eine Herde weidenden Viehes in ebener Gegend. In der Mitte, noch unterhalb der Horizontlinie, einige Schafe und ein Kalb. Rechts, in der Ferne, heben sich die Leiber dreier Kühe vom Himmel ab. Der Hirt lehnt links im Mittelgrund an einem Bretterzaun. Das

helle Fell der Tiere ist mit großer malerischer Kunst in den herrlichen, sonoren, braunen Ton der Landschaft eingefügt. Nicht minder vollendet als Tiere und Landschaft fiel der Himmel aus. Links erscheint ein Stückchen falben Blaues. Der übrige Teil des Himmelsraumes aber wird von schwer dahinschleppenden grauen Wolken eingenommen. Sie sind wunderbar plastisch modelliert und dabei doch weich und quellend und durchsichtig wie Rauch. Auch kann man die Lage der einzelnen Wolken, ihr Hinter- und Uebereinander, genau bestimmen. Eine von ihnen empfängt von der untergehenden Sonne (die nicht sichtbar und außerhalb des Bildrahmens anzunehmen ist) noch einen milden Lichtschein. Nun schimmert sie schneeweiß wie eine Taube neben ihren dunklen Genossen auf. Dieser Kontrast ruft eine Wirkung von unbeschreiblicher malerischer Schönheit hervor. Er ist ja auch nicht zu einem auffälligen Effekt zugespitzt, sondern ganz diskret gegeben. Wagenbauer bleibt immer vornehm, und gerade dieses Beispiel lehrt, daß er nie zu billigen koloristischen Kniffen sich herbeiließ. — Haben wir nun hier die Stimmung eines von tiefhängenden Wolken verdüsterten Herbsttages, so vergegenwärtigt uns die Viehherde von 1824, eine der Tafeln, die Max Joseph für sein Tegernseer Schloß erwarb, einen freundlich hellen Sommertag. Einer ihrer Hauptvorzüge besteht in der bewunderungswürdig klaren Raumgestaltung. Wagenbauer beweist sein feines Raumgefühl auch in so manchem anderen Bilde, selten jedoch bietet es sich so unverhüllt, so eindringlich dar, wie auf diesem Stück. Wir werden auf eine Höhe versetzt. Zwei in einer mäßigen Entfernung nach rückwärts hintereinanderstehende Eichen leiten in die Tiefe des Bildes hinein. Dasselbe tun einige Kühe, da sie weniger nebeneinander, als wiederum hintereinander angeordnet sind. Die Tiere sind mit den Köpfen nach verschiedenen Richtungen hingewendet. Infolgedessen empfindet man die durch ihre Körper markierte Richtung, welche, den Bäumen parallel, gleichfalls nach hinten weist, nicht als aufdringlich und gelangt sofort zu der Vorstellung eines Raumes, in welchem eine freie Bewegung nach allen Seiten möglich ist. Auch tut noch ein schmaler Fußpfad, auf dem ein Mann nach dem Hintergrund zu schreitet, das Seine, daß die nötige Tiefenwirkung hervor-

gerufen wird. Da, wo der Weg im Mittelgrund umbiegt, taucht ein Mädchen auf, das nach vorn kommt. Der Unterschied zwischen ihrer kleiner gehaltenen Gestalt und der größeren, weil dem Beschauer näheren des Mannes deutet noch einmal die Entfernung an, die zwischen den vorderen und den hinteren Plänen besteht. Links in der Ferne, durch eine breite, nicht sichtbare Talsenkung von der eben beschriebenen Höhe getrennt. erheben sich bewaldete Berge mit felsigen Abhängen. Klein und duftig liegen diese Berge da, — weit, weit hinter dem Höhenkamm dicht vor uns, auf dem das Vieh weidet. Selbst die vollen weichen Wolkenballen des hohen blauen Himmels sind der Verstärkung der Raumwirkung dienstbar gemacht: sie ziehen sich von links vorn in zusammenhängendem, einen leichten Bogen bildenden Zuge nach rechts hinten, und indem der Blick dieser harmonisch geschwungenen Wolkenbrücke folgt, führt er wieder eine Bewegung vom Vordergrund hinweg nach rückwärts aus. Neben diesen linearen Mitteln muß schließlich noch das Kolorit die gleiche Absicht durchsetzen helfen: diejenigen Teile der Landschaft nämlich, die dem Beschauer am nächsten zu denken sind, sprechen farbig eine weit vernehmlichere Sprache, als die zurückgelegenen Partien . . . Die hier versuchte Raumanalyse soll nun nicht etwa besagen, daß alle die eben berührten Dinge vom Künstler mit vollstem Bewußtsein so angeordnet wären, wie sie es sind; dann wäre ja das Bild kein wirklich freigeborenes, der Intuition entsprungenes Gebilde, sondern bloß eine ausgeklügelte perspektivische Konstruktion. Zu einem guten Teil hat sich alles das, was im Betrachter die räumliche Ausdehnung suggerieren hilft, dem Maler sicherlich ganz von selbst und ohne daß eine lange Ueberlegung vorangegangen wäre, eingestellt. Der Instinkt, der ja jedem echten Künstler ein treu zur Hand gehender Gefährte ist, hat auch im vorliegenden Falle eine bedeutsame Rolle gespielt. Indessen, es würde ebenso verkehrt sein, anzunehmen, daß dieser Instinkt, die elementar hervorbrechende Eingebung, Wagenbauers Verfahren allein bestimmt habe. Vielmehr ist es unumstößlich gewiß, daß die verstandesmäßige Erwägung einen kaum minder gewichtigen Einfluß auf die räumliche Disponierung ausübte. Beide, Ueberlegung und Eingebung, arbeiteten vereint

demselben Ziele zu. — An ersterer nun hat das Studium Potterscher Kunst entschieden Anteil, jedoch weniger in dem, was die Raumbildung, als in dem, was die Verteilung der Massen in der Bildfläche betrifft. Potter begnügt sich mit Vorliebe mit einem verhältnismäßig nur schmalen Terrainstreifen, legt den Horizont tief und wölbt einen hohen Himmel über die Landschaft. Von diesem Himmel zeichnen sich dann die Menschen, Tiere und Bäume, die gern so angebracht sind, daß sie die Ummrißlinie des Bodens, auf dem sie sich befinden, überschneiden, als Silhouettenbilder kräftig ab. Ein gutes Beispiel für diese Art der von Potter häufig geübten Verteilung der Bildelemente in der Fläche ist das kleine Viehstück, das in der Münchener alten Pinakothek hängt (No. 472) und die Jahreszahl 1646 trägt. Es kam 1803 in die Münchener Sammlung. Wagenbauer hat es zweifellos oft und aufmerksam angesehen. Sein Bild befolgt die gleichen Grundprinzipien der Flächenbesetzung: relativ wenig Terrain, tiefer Horizont, hochaufsteigender Himmel und vor diesem in klaren Silhouetten Menschen- und Tierfiguren und Bäume. Die Farben, ihren Auftrag und ihre Verwendung aber wählt und handhabt er vollkommen anders als der Holländer. Sein Grün, Blau und Braun ist ein vom Grün, Blau und Braun des alten Meisters absolut verschiedenes, weil durch die dünnere Voralpenluft bestimmtes. Außerdem legt er die Farben fester auf und vertreibt und lasiert sie weit mehr, so daß sie ein Kolorit ergeben, das eher noch dem edelsteinartigen Glanz altdeutscher Gemälde, als der weichen Tonigkeit der Werke des holländischen Tiermalers verglichen werden kann. — Auf Wagenbauers Bild findet sich nicht ein Stückchen, was der Natur nicht wirklich nacherlebt wäre. Es ist gleichsam von einem vielverzweigten Adernetz, in dem das Blut warmen Empfindens flutet, bis an seine äußersten Grenzen hin durchzogen und selbst in seinen unscheinbarsten Einzelzügen gespeist. Die Unebenheiten des Bodens sind sorgfältig nachmodelliert und die Eichen so eingehend durchgebildet, als gelte es Menschenwesen mit allen ihren individuellen Besonderheiten porträtmäßig nachzuschaffen. Kurz, es ist eine Fülle intensiven Lebens auf dem engen Raum zwischen den Rahmenleisten zusammengedrängt. Und dieses Leben,

mag es auch in einer künstlerischen Ausdrucksweise zu uns reden, die nicht unbedingt persönlich genannt werden kann, sondern der der Niederländer in gewisser Beziehung sich anschließt, — es ist im letzten Grunde doch das Leben des hügeligen bayrischen Voralpenlandes mit seinen frischen blanken Farben und seinen reinen klaren Lüften. — In dem gleichen Jahre 1824, in welchem er dieses feine Stück malte, verließ noch ein zweites in Tegernsee aufbewahrtes Gemälde sein Atelier. Es steht außerhalb jeder niederländischen Einwirkung, ist aber weniger farbenfrisch und lebendig. Auf einer Dorfstraße bewegt sich eine Herde an einem Zaun entlang, der von einer vom Sturme zerzausten Buche und einem Eichbaum überragt wird. Im Hintergrund erglänzt ein Wasserspiegel, an dessen jenseitigem Rand das Dorf und eine Wiesenebene liegen. Den blauen Himmel überziehen von links her düstere Wolken. Die Ferne — das Dorf und die Ebene — ist der anziehendste Teil des Bildes. Sie bildet eine kleine, friedliche, zartfarbige Welt für sich. Mittel- und Vordergrund erscheinen nicht so gelungen. Das Kolorit ist etwas spröde und trocken, und es mangelt ihm an sinnlicher Wärme. Darunter leidet diese freundliche Idylle ziemlichen Schaden. — Unter den Tierstücken des Tegernseer Schlosses möge noch eines angeführt werden, das sich durch seine landschaftliche Szenerie auszeichnet und wiederum 1824 entstand. Vorn reibt sich eine weiße buntgefleckte Kuh an einem Baum. Zwei andere Kühe und ein Hirt sind ihr zugesellt. Das grasbedeckte Terrain senkt sich nach rückwärts und dehnt sich dann als Wiesenebene in die Ferne. Diese Ebene ist ein kleines Kabinettstück guter Landschaftsmalerei. Eine Laubwaldpartie, die sich von rechts zungenartig in die Wiesen vorschiebt, weiter hinten ein weißes Schloßgebäude und noch weiter entfernt blaue Bergzüge: das ist alles, womit das Auge auf der geräumigen Fläche der Hintergrundlandschaft beschäftigt wird, und doch weilt es gern dort. Es bewährt sich also die liebenswürdige Gabe Wagenbauers, selbst höchst einfache, unscheinbare Landschaftsausschnitte zu beseelen und ihnen dadurch das Interesse des Beschauers zu sichern, aufs neue. — Endlich müssen wir aus dem Tegernseer Bilderbestand zweier Landschaften gedenken. Auf der einen

sehen wir einen See, der eine spitzzulaufende, mit zwei Eichen und mit Weidengebüsch bewachsene Halbinsel umspült. An ihrem Ufer machen sich waschende Frauen zu tun. Kühe streifen den Strand entlang. Das anmutige Bildchen hat keine große Bedeutung. Es sei hier wegen einer negativen Eigenschaft, die es mit so vielen Werken der Altmünchener Landschaftskunst teilt, erwähnt: wie seinen Münchener Zeitgenossen will es Wagenbauer nämlich nicht glücken, eine Seefläche malerisch befriedigend darzustellen. — Die zweite Landschaft, gleich der Seeschilderung undatiert, verdient mehr Aufmerksamkeit. Es ist ein Waldstück und offenbar der bayrischen Hochebene entnommen. Zur Linken erblicken wir einen Buchenwald, in den ein Weg mit ausgefahrenen Wagengeleisen hineinführt. Ein Schimmer gedämpften Lichtes erhellt die grüne Dämmerung und hebt einen Teil des Weges hell heraus. Allerlei Staffage, u. a. aus einem Reiter, einem Bauern, einem Holzfuhrwerk und einem Weib mit einem Karren bestehend, belebt den Waldgrund. Trotz der verhältnismäßig reich bemessenen Figurenzahl wird doch die traulich-anheimelnde Waldesstimmung nicht gestört. Auf der waldfreien rechten Bildhälfte ergeben ein Häuschen, Gebüsch und blaue Höhen einen hübschen Fernblick. Der helle Himmel wird — wie so häufig auf Wagenbauers Tafeln — bald von nahenden Regenwolken überzogen sein. — Das entzückende kleine Bild der Sammlung Knözinger mit dem am Fuße ferner Berge aufleuchtenden See mag etwas später als die eben gewürdigte Schöpfung, also etwa 1826 zu datieren sein. Nicht unmöglich wäre es allerdings auch, daß es den allerletzten Lebensjahren unseres Malers zuerteilt werden muß. Auf jeden Fall aber ist es ein Spätwerk, denn ungemein reif und frei, als sei es unter dem Pinsel ganz von selbst geworden, steht es vor uns da. Das Format ist ein sehr kleines. Welch einen tiefen Raum jedoch umfassen die engabschließenden Rahmenleisten! An den beiden Laubbäumen rechts vorn, zwischen denen ein Hirte in roter Jacke sitzt und das im Vordergrund grasende Vieh, zwei Kühe und ein Schaf, bewacht, — an diesen zwei Bäumen vorbei sieht man auf grüne Wiesen und einen See. Am Seeufer liegt

links hinten das Dorf, zu dessen Einwohnern der Hirte wahrscheinlich gehört und nach welchem er hinblickt. Dichtbewaldete Gebirgsvorberge ragen schützend hinter dem Orte auf. Vögel wiegen sich in der klaren Luft, und an dem blaugefärbten Himmel schwebt ein wenig leichtes Gewölk. Das Werkchen ist mit außerordentlicher Liebe und Sorgsamkeit gemalt. Die Farben sind frisch und weich und werden bildeinwärts leichter und leichter. Das Fell der Kühe leuchtet kräftig. Etwas weniger intensiv tritt das Rot im Rocke des Hirten auf. Die Talebene hat graue Töne, in denen die Schatten des Abends leise sich ankündigen. Die tiefstehende Sonne wirft einen letzten Goldglanz gegen die hinter der Eiche stehende Buche, erweckt im Wasser des Sees noch einmal ein helles Geleucht und trifft die Gipfel der Berge, so daß sie gegen Westen zu einen gelblichen Schimmer annehmen. Der traumhaft süße Frieden, der Sommertagen, wenn sie ihrem Ende sich zuneigen, oft eigen ist, ihre milde Farbenglut, ihr warmes Licht und ihre durchsichtigen Schatten haben hier schlichte ergreifende Gestalt gewonnen. Allerlei malerische und zeichnerische Feinheiten des Details befestigen den hohen künstlerischen Rang der köstlichen Landschaft noch. Die Aeste und der Baumschlag der Eiche sind mit dem bei Wagenbauer zu erwartenden vorzüglichen Verständnis durchgezeichnet. Im Schatten unter der Eiche rechts vorn bildet das duftige Hellblau einer Glockenblumenblüte einen pikanten belebenden Farbakzent. Und der kaum merkliche Dämmerungsflor, der über den See und das Dorf sich hinspinnt, konnte nur einem Künstler von wirklich feinorganisiertem malerischem Empfinden so gut gelingen. — Hinzuzufügen bleibt noch, daß wir links unten im Bilde zwar den (abgekürzten) Namen des Malers erkennen, daß aber eine Jahreszahl fehlt. — Zwei Jahre vor seinem Hingang schuf er dann zwei Werke, die von der Liebe zu seiner bayrischen Heimat so recht voll sind und an künstlerischem Gehalt mit seinen besten Landschaften, zu denen wir, außer dem soeben angeführten Meisterstück, die drei Tegernseer Bilder der Gegend von Schäftlarn, des Eichenwaldes am Bretterzaun (von 1822) und der Viehherde auf der Höhe (aus dem Jahre 1824) zu rechnen haben, auf einer Linie stehen. Die eine dieser Schöp-

fungen seiner letzten Zeit gehört zum Gemäldeschatz der Nationalgalerie in Berlin (No. 372) und figuriert im Katalog unter dem Titel «In den bayrischen Bergen». Daß der Künstler die Beifügung einer Jahreszahl unterließ, ist diesmal wohl nicht so schwerwiegend, wie es sonst zuweilen sein kann. Das Thema, die Auffassungsweise und die Farbe verweisen das Bild in die unmittelbare Nähe der anderen späten Arbeit, der sehr ähnlich gearteten Gebirgslandschaft bei Marquartstein vom Jahre 1827 in der Münchener neuen Pinakothek. Im Vordergrund öffnen sich wilde Felsspalten. Jenseits von diesen steht ein Jäger am Saum eines Buchenwaldes. Im tiefergelegenen Mittelplan aber blinkt ein rings von bewaldeten Bergen umgürteter See. Ein von rechts in diesen Talkessel einmündender Waldgrund ist von hellem Streiflicht erfüllt und entsendet dasselbe nach dem See zu. Die vordere Partie der Landschaft dagegen ruht im Schatten. Am Himmel ziehen Regenwolken auf. Der Gegensatz zwischen diesen herzugetriebenen düsteren Wetterwolken und dem eben noch seitlich einfallenden Sonnenschein ist diesmal nur leicht angedeutet und nicht wirklich ausgestaltet wie auf dem Tegernseer Gewitterbild von 1822. Wagenbauer drängte hier das atmosphärische Problem, das er in der genannten Tegernseer Landschaft sich zur Hauptaufgabe gemacht hatte, zurück, da ihn in erster Linie die wechselreiche bergige Waldgegend selbst interessierte. Und er schildert sie so, daß er seine eigene Freude am Walde, an der elementaren ungebändigten Kraft dieser Natur auch zu der unseren werden läßt. Er erreichte unsere innere Anteilnahme aber nicht dadurch, daß er, was ja nahe gelegen hätte, die urwüchsige Wildheit der Gegend ins Großartig-Romantische steigerte. Das entsprach seinem schlichten Fühlen nicht. Ja, man könnte fast sagen, daß seine Darstellungsweise objektiv sei, wenn sie nicht eben doch von so viel beglückender seelischer Wärme durchsonnt wäre. Ein feiner Sinn für die geologische Struktur der Berge unterstützte ihn bei seiner ruhig-sachlichen Schilderung wesentlich. Ebenso einfach und natürlich wie die Auffassungsweise ist die technische Behandlung. Sie ist so sehr bloß Mittel zum Zweck, daß man nach ihr erst fragt, nachdem man den Stimmungsgehalt des Bildes schon wiederholt hat auf

sich wirken lassen. An mehreren Stellen wird die Farbe sogar etwas hart und die Modellierung etwas scharf, und von ausgesucht delikaten Tonwerten wie sie auf dem Gemälde der Viehweide in herbstlich gestimmter ebener Gegend, das in der Sammlung Knözinger sich befindet, dem feinschmeckerischen Kenner einen erlesenen Genuß bereiten, kann nicht im mindesten die Rede sein. Allein für alles das entschädigt die Lebensfülle des Werkes und das starke persönliche Naturgefühl, von dem es getragen wird. Und auf diese beiden Dinge vor allem und nicht auf technische Brillanz kommt es bei einer künstlerischen Schöpfung ja an. — Die oben bereits gestreifte «Gebirgslandschaft bei Marquartstein» in der Münchener neuen Pinakothek (No. 868) endlich mutet wie ein Pendant des Gebirgsbildes der Nationalgalerie an. Wieder stehen wir da mitten in den Bergen. Von rechts führt ein Weg, auf dem zwei Jäger bei einem erlegten Hirsch verweilen, in einen quer vorgelagerten Buchenwald. Links strömt ein Bach über Felsblöcke nach vorn, er kommt von einem im Mittelgrund hoch aufragenden Berg, der oben in Felswände übergeht und schließlich in kantige Zacken ausläuft. Seine mannigfaltig gewölbten und eingesenkten Abhänge sind größtenteils bewaldet. Auf einer kleinen Lichtung in halber Höhe liegt eine Sennhütte. Am Fuße hin dehnt sich ein Tal in die Ferne, wo waldige Berge sich ausbreiten. Aus ihnen erhebt sich Nebelgewölk und vereint sich mit den vollen rundlichen Wolken, die am blauen Himmel in einem Bogenzuge sich hinter die Felsenschroffen des Berges im Mittelplan ziehen und von da dann weiter schräg zu höherer Höhe emporsteigen. Alle Teile des Bildes sind mit größter Liebe durchgearbeitet. Wie eingehend hat der Künstler die Wurzelstöcke der Buchen vorn am Bach studiert, wie fein hat er die Formen der Abhänge und des zu vielen Felsnadeln zerklüfteten Gipfels des Berges durchgezeichnet, und wie plastisch hat er sie herausgebildet! Und wie warm empfunden ist die Malerei der goldig leuchtenden Wolken! Obwohl sich Wagenbauer nun an diese und andere Details mit ganzer Seele hingibt, da ihm keines zu gering erscheint, verliert er doch die Herrschaft über die großen Massen nicht. Dieselben sind durch klare Verteilung von hell und dunkel energisch und

übersichtlich disponiert: vorn im Licht der hellbraune Weg, dahinter im Schatten der dunkelgrüne Buchenwald und hinter diesem wieder in breit belichteten, ab und zu von Wolkenschatten überdunkelten Flächen das steil aufstrebende Bergterrain. Die felsige Spitze des Berges ist unter einen einheitlichen grauvioletten Schattenton gestellt, so daß sie als eine kompakte Masse von den hellen Wolken sich absetzt, das ganze Massiv des Berges aber von unten an bis in die höchsten Felszinken hinauf als ein organischer Komplex aufgefaßt. Der gleiche einheitliche Zug geht durch die leicht geschwungene Wolkenreihe am Himmel und die zartblauen Höhen der Ferne. An nicht einer Stelle bleibt eine Unklarheit, nirgends hat der Maler eine schwache Stelle zu verdecken. Seine Kunst ist offen und freimütig wie die sonnig-lichte Natur selbst. Dem entsprechen auch die reinen, sorgsam vertriebenen, emailartig glänzenden Farben. Es ist, als sei von der kristallenen Helle und herben Frische des Gebirgslandes etwas in sie eingeflossen. Schwere trübe Schatten haben hier keinen Raum. Wäre das Werk nicht so meisterlich ruhig und reif —, man könnte meinen, ein noch jugendlicher Maler habe es geschaffen, der zum ersten Mal zum vollen Bewußtsein seiner künstlerischen Kraft gelangt ist und freudig wie mit Siegfriedsaugen und tatenfroh in die Welt schaut. —

Der Weg von Wagenbauers Schaffen, der durch die Jahrzehnte hindurch zu so abgeklärten Schöpfungen hinaufführt, ist schon früh in seiner Richtung bestimmt und geht gerade, ohne starke Abirrungen auf das Ziel zu. Zwar vermissen wir an dem wohl bereits zwischen 1805 und 1810 gemalten Bilde des Tegernsees noch die künstlerische Konzentration. Wagenbauer bleibt unleugbar halb in der Vedute stecken. Auch ist die Farbengebung noch ziemlich eintönig und der Farbenauftrag von unmalerischer Glätte. Doch es spricht sich die persönliche Art unseres Künstlers merkwürdig bestimmt aus. Die energisch durchgeführte Zeichnung, die hellen grünen und blauen Töne, die er anwendet, die sorgfältige Art ihrer Vertreibung, und die Frische, die aus dem Gemälde uns anweht: alles das sind Züge, die gerade ihm zugehören und ihn von seinen Münchener Genossen unterscheiden. Der Einfluß der Niederländer, der in seine Tier-

bilder oft bedeutsam eingreift, hat für seine Landschaften, wie oben angedeutet wurde, keine maßgebende Wirkung erlangt. Er macht sich nur da bemerklich, wo die Landschaft allein als Hintergrund für die Tiere dient. Dann treten auch die tiefen braunen Töne auf, nach denen man in seinen reinen Landschaftsbildern vergeblich sich umtun wird. Auf dem Bilde mit der Isartalpartie (1817) erkennen wir, daß sein Kolorit im Laufe der Zeit sich merklich bereichert. In der Komposition bezeichnet diese Tafel ebenfalls einen erheblichen Fortschritt. Die Viehweide im Gebirge von 1824 (Tegernsee) zeigt ihn darauf im vollen Besitz der kompositionellen Meisterschaft. Schon bei den Lithographien gedachten wir ihrer. Wagenbauer überragt im klaren Anordnen und festen Abrunden alle anderen Münchener Landschafter seiner Zeit. Keiner von ihnen wußte besser als er, wie ein Bild organisch aufzubauen sei. Die künstlerische Ueberlegung war in ihm ebenso stark, wie seine frisch sprudelnde Schöpferlust. Zeichnerisch stehen seine Gemälde ebenfalls sehr hoch. Als Beispiel führten wir da die Abendlandschaft mit der vor der untergehenden Sonne vorübergetriebenen Kuh (neue Pinakothek) an. Oft leidet, wie auch in diesem Falle, die Farbengebung unter der strengen, ja harten Zeichnung. Kolorist im allereigensten Sinne des Wortes ist er nicht. Doch macht er verschiedentlich Anläufe dazu. So weiß er sich in dem Bilde der herbstlichen Viehweide (bei Knözinger, 1823) zu einer prachtvoll tonigen Behandlung hindurchzuringen. In dem genannten Werke hat er mit Hilfe dieser tonigen Malerei die abendliche Stimmung ausgezeichnet getroffen. Nicht nur hier indes, sondern auch in anderen Schöpfungen sucht er durch feine Kennzeichnung der Tageszeit, der Witterung und der Atmosphäre bestimmte Stimmungen zu erwecken. Noch einmal sei an das Augsburger Bildchen mit dem Frühnebel, an Abendschilderungen wie die mit dem See am Fuße des Gebirges (Knözinger) und an Gewitterdarstellungen wie sie mit den Bildern des Hofbrunnhauses (Schleißheim) und der Eichwaldpartie am Bretterzaun (Tegernsee) uns vorliegen, erinnert. Solche tiefempfundenen Werke taten für die kommende Zeit, die der Stimmungslandschaft gehören sollte, die beste Vorarbeit. Das bezaubernde Bild aus der Gegend von Schäftlarn,

das einen Morgen wiedergibt, gehört ebenfalls hierher, weist aber noch in anderer Hinsicht in die Zukunft, da es malerische Eigenschaften besitzt, die wir ähnlich bei Schwind wiederkehren sehen. Die für jene Zeit verhältnismäßig helle Färbung seiner Landschaften behielt er bis an sein Ende bei. Sie steht der Koloristik der Niederländer vollkommen selbstständig gegenüber. Namentlich in dem Schäftlarner Bild tritt die Originalität seiner Farbenwahl und Farbenzusammenstellung hervor. Er läßt die Lokalfarben — ein hellleuchtendes Grün und ein lichtes Blau spielen unter ihnen die Hauptrolle — mit aller Entschiedenheit wirken und weicht braunen Mitteltönen im allgemeinen aus. In seinen letzten Bildern ist eine Verfeinerung seines Farbgefühles unverkennbar. Graue und violette Töne, schon früher wie in dem Bilde des Hofbrunnhauses und der Abendlandschaft mit Vieh (Augsburg), doch noch weniger nuanciert, angewendet, werden nun, nachdem er sie eine Weile nicht mehr gebracht (siehe z. B. das Schäftlarner Gemälde), dem fröhlichen Farbenkonzert wieder eingefügt. Der Auftrag der Farben ist dünn und fest und oft von emailähnlichem Schmelz. Eine lockere breite Technik liegt ihm nicht. Er vertreibt und lasiert seine Farben sauber. Zuweilen wird er darüber etwas unfrei, um nicht zu sagen ängstlich. Doch es wäre unbillig, von ihm bereits die malerische Souveränität zu verlangen, mit der etwa ein Schleich oder Lier den Pinsel führt. Ebenso wie für die Farben der Dinge, steigert sich sein Empfinden für ihre Form und ihren stofflichen Charakter. Bei der Würdigung der Lithographien mußten wir mehrfach hervorheben, wie unfehlbar er die Bäume in ihrer Eigenart erfaßt. In den Gemälden kommt dann noch die liebevoll nachgebildete Kleinwelt der im Vordergrund sprießenden Gewächse, wie Schilf, Gras, Kräuter und Glockenblumen hinzu. Niemals wird er dabei kleinlich, sondern er sieht seine Pflanzen stets im Ganzen und setzt sie mit flächigen, zügigen Pinselstrichen hin. Niemals vergißt er auch über derartigen Details die geologische Gesamtarchitektur einer Landschaft. Seine Lüfte malt er gleichfalls mit dem Einsatz seiner ganzen künstlerischen Kraft. Er schildert den Himmel als Raum, in dem eine Bewegung nach allen Richtungen hin möglich ist, nicht nur als farbige

Folie für die Landschaft, und er beobachtet wachsamen Auges die Rückwirkung des Himmels auf die Landschaft. Beide sind ihm voneinander unlösliche, sich gegenseitig bedingende Faktoren. Bloß die malerische Bewältigung des Wassers, die ja auch seinen Münchener Kunstgenossen nicht einwandfrei gelang, läßt manches zu wünschen übrig. Immerhin kam er hier schon etwas weiter, als z. B. Georg von Dillis. — Jedes Werk Wagenbauers bestätigt von neuem die tiefe Naturkenntnis, die er besaß und mit der er frei zu schalten wußte. Er muß den größten Teil seiner Lebenszeit im Freien in innigster Zwiesprache mit Wald, Wiesen und Wolken zugebracht haben. Franz von Reber erwähnt in seinem Bericht über die retrospektive Ausstellung bayrischer Kunst,[1] die 1906 in München stattfand, daß er die Witwe des Künstlers noch habe erzählen hören, «wie der unermüdlich hingebende Meister seine Landschaften wie Herdenstücke sommerlang nach der Natur begann, ja zum Teil am Ansichtsplatze selbst bis auf den letzten Strich beendigte, während sie geduldig strickend neben ihm saß». Wie oft mag er, wenn die Bäume wieder grünten, in die bayrische Hochebene hinausgezogen sein! Aus ihr hat er die Motive seiner meisten Gemälde. Gegen Ende seines leider zu bald abbrechenden Lebens schuf er auch Gebirgsbilder. Er ist neben Dorner dem Jüngeren der erste unter den frühen Münchener Landschaftern, der die Alpen für die Oelmalerei eroberte.

Was aber seiner auch heute noch viel zu wenig beachteten Kunst Macht verlieh, ist doch zuletzt der Mensch, der hinter ihr steht. Jener schlichte Mensch, der eine so kindlich reine Freude an der Natur hatte. Der sie so freudig darstellte, wie er sie sah. Der nichts von Lüge und billiger Effektmacherei wußte. Der heiteren Ernstes, unermüdlichen Strebens voll mit aufrechter Stirne seinen Weg ging. Seine Erscheinung lehrt wieder einmal, daß Persönlichkeit und künstlerisches Schaffen voneinander nicht zu trennen sind und daß diese in jenem getreu sich wiederspiegelt.

Der bescheidene Mann erfreute sich des besten Ansehens. Seine lithographierten Vorlagen fanden weite Verbreitung. Der

[1] «Kunst für Alle», XXII. Jahrgang, Heft 2.

König aber hatte eine besondere Sympathie gerade für die Kunst unseres Meisters und verwendete viele der vom Künstler erworbenen Oelbilder zu Geschenken an die Höfe von Berlin, Dresden, Wien, Petersburg usw. Der eben genannte Dorner der Jüngere scheint auf die Erfolge seines Rivalen ziemlich eifersüchtig gewesen zu sein, zumal da Wagenbauer neben seinen Tierstücken auch Landschaften malte. In Naglers «Allgemeinem Künstlerlexikon» (Bd. XXI, München 1851/52) finden wir die Notiz: «Dorner nahm es unserem Künstler übel, als er die Darstellung der landschaftlichen Natur zur Hauptaufgabe machte, und höchstens nur Tierstaffage anbrachte. Im Unwillen machte es ihm Dorner einmal sogar öffentlich zum Vorwurfe, daß er das liebe Vieh verlassen, und sein landschaftliches Revier betreten habe.» Dorner mochte eben empfinden, daß Wagenbauer ihm in mancher Beziehung überlegen war. —

JOHANN JAKOB DORNER DER JÜNGERE.

Johann Jakob Dorner, der Sohn des Malers und Galeriedirektors gleichen Namens, wurde am 7. Juli 1775 in München geboren. Schon als sechzehnjähriger Knabe gab er außergewöhnliche Beweise seiner künstlerischen Veranlagung: er modellierte in Wachs und Ton menschliche Figuren, Kruzifixe und anderes. Das Jahr 1794 brachte ihm für sein ferneres Leben die Entscheidung. Von da an gehörte er ganz der Kunst. Er studierte nun eingehend die Werke Claude Lorrains, vor allem aber sah er sich in der Natur um und durchzog wachen Sinnes die wechselreiche Umgebung seiner Vaterstadt. Maximilian Joseph wurde schließlich auf den frisch voranstrebenden jungen Landschafter aufmerksam und setzte ihm eine Geldsumme für eine Reise nach Paris aus. Es war im Jahre 1802, als unser Künstler sich auf den Weg machte. Er ging zunächst nach der Schweiz und von da dann nach der französischen Hauptstadt, unterwegs für seine Studienmappe manche gute Ausbeute machend. In Paris fesselte ihn wieder die Kunst Lorrains. Von den Niederländern soll ihn nach Lipowsky (bayr. Künstlerlexikon) und nach Chr. Müller, der in seinem Buche über München offenbar der Angabe Lipowskys folgt, namentlich Karel du Jardin interessiert haben. Die Einwirkung Claudes ist in den Bildern seiner ersten Zeit deutlich erkennbar. Später verliert sie sich mehr und mehr. Dagegen wird man von Erinnerungen an du Jardin, und sei es nur in Form von leisesten Anregungen, in Dorners Gemälden beim besten Willen nichts entdecken können. Was uns angesichts der Werke

des Holländers sofort auffällt, ist die flüssige großzügige Malweise und das weiche, tonige, in saftigen Farben leuchtende Kolorit. Hat Dorner die Werke du Jardins wirklich genau angeschaut, so bleibt es jedenfalls verwunderlich, daß ihre bedeutenden koloristischen Werke, die gerade einem Maler in die Augen fallen müßten, auf seine eigene Farbengebung nicht im geringsten zurückgewirkt haben. Doch man war ja damals in der Münchener Schule für koloristische Qualitäten allgemein noch recht wenig empfänglich. Das Auge mußte dafür erst wieder erzogen werden. Man mußte erst einmal wieder zur Klarheit darüber kommen, was Malen heißt, was es heißt, die Zeichnung zu Gunsten der Farbe zurückzustellen und ein Bild sowohl formal — als organische festgefügte Komposition —, als auch inhaltlich — als Ausdruck eines seelischen Erlebnisses —, rein auf die Farbe zu gründen. Die Stimmungslandschafter sollten da die Wandlung schaffen. Dorner erlebte die Anfänge der koloristischen Bewegung noch. Er blieb zwar von ihr nicht unberührt, griff sie aber auch nicht mit voller Energie auf. Man kann sein Verhalten damit begründen, daß er damals dem Greisenalter nahe stand und infolgedessen für neue Strömungen nicht mehr so zugänglich war, wie er es in jungen Jahren wahrscheinlich gewesen wäre. Das allein wird aber zur Erklärung nicht genügen. Der Hauptgrund für sein Verhalten war nicht sein vorgerücktes Alter und nicht der Umstand, daß seine Werdejahre in eine unkoloristisch empfindende Zeit fielen, sondern der, daß er die Organe, die ihn dazu befähigt hätten, die sinnliche Schönheit stark ausgesprochener reiner Farben voll zu erfassen, in nur sehr bedingtem Maße besaß. Sein Lebenswerk beweist es auf Schritt und Tritt. Hinzu kam noch, daß ein Augenleiden seinen Farbensinn zeitweilig stark beeinträchtigte. So konnte es denn auch geschehen, daß er an den breitgemalten farbenglühenden Werken du Jardins vorüberging, ohne daß sie sein malerisches Empfinden irgendwie zu einer fruchtbaren Entwickelung weiterführten. — Auch sonst dürfte es kaum möglich sein, in seinem Schaffen eine Beziehung zu dem Holländer zu entdecken. In der landschaftlichen Auffassung unterscheiden sie sich total voneinander. Endlich haben sie in den Themen ihrer Schilderungen so gut

wie nichts gemeinsam. Die Bemerkung Lipowskys hat also, wenn sie den Tatsachen wirklich entspricht, für die Würdigung der Voraussetzungen von Dorners Kunst keine positive Bedeutung. Welche Holländer indessen in Wahrheit Einfluß auf den Künstler gehabt haben, das werden wir sehen, wenn wir seine Gemälde besprechen. — Im Jahre 1803 kehrte er wieder nach München zurück.

Anfangs war er als Gemälderestaurator an der Galerie tätig. 1808 wurde ihm das Amt eines Galerieinspektors übertragen. Im Jahre 1818 reiste er nach Wien, um dort in der Galerie Studien zu machen. Da befiel ihn plötzlich ein Augenleiden, das sich besonders auf sein rechtes Auge warf, ihn zu vollkommener Untätigkeit verurteilte und bis zum Jahre 1821 hartnäckig anhielt. Eine glücklich verlaufende Operation brachte ihm endlich Heilung. Allein nun stellte sich ein neues Uebel ein: er bekam auf dem anderen bisher gesunden Auge den schwarzen Star. Völlig wiederhergestellt wurde seine normale Sehfähigkeit wohl nie wieder, da manche Werke seiner Hand Mängel aufweisen, die ganz offenbar die Folgen eines beschränkten Sehvermögens sind. Jedenfalls hat der Künstler unter seinem Unglück auch seelisch sehr gelitten, denn was kann es für einen Maler, dem sein Schaffen wirklich Herzenssache ist, Quälenderes geben, als am Gebrauch seiner Augen gehindert zu sein! Kein Wunder, daß ihn zuweilen die Bitterkeit übermannte und daß er Wagenbauer, den er in vollster Kraft erfolgreich neben sich schaffen sah, in einer Weise gegenübertrat, die man eben nur einem kranken Mann nachsehen kann. Das instinktive Gefühl, daß jener die stärkere und geklärtere Persönlichkeit war, mochte noch das Seine dazutun, um ihn in Dorners Augen als einen unbequemen Rivalen erscheinen zu lassen. — Selbst im hohen Alter blieb Dorner von schwerer Krankheit nicht verschont. Am 8. Oktober 1843 traf ihn ein furchtbarer Schlaganfall. Die ganze linke Seite wurde ihm gelähmt. Er mußte infolgedessen seinen Dienst als Galeriebeamter aufgeben. Seine zähe Natur aber erfocht schließlich wieder den Sieg. Ja, er konnte sein Schaffen sogar wieder aufnehmen. Daß er eigentlich Vollwertiges nun freilich nicht mehr hervorbrachte, ist, zumal da er jetzt den Siebzigern sich

näherte, nur verständlich. Mehrere Jahre blieben ihm noch vergönnt. Er starb am 14. Dezember 1852, nachdem ihm seine letzten Lebenstage durch ein achtzehn-monatliches schmerzhaftes Leiden mehr und mehr verdüstert worden waren.

Albrecht Adam berichtet in seiner Selbstbiographie (S. 284), daß Dorner während des Sommers häufig das Hochland durchstreift habe und daß er eine «kräftige derbe Natur» gewesen sei. —

Mit den Handzeichnungen und Aquarellen sei, wie bei Wagenbauer, die Würdigung der künstlerischen Tätigkeit Dorners begonnen. Sie verschaffen uns über sein persönliches Verhältnis zur Natur besseren Aufschluß, als seine Oelgemälde. Die Oelbilder sind häufig nüchtern in der Auffassung und trocken und schwer in der Farbe; auch spielen bei ihrer Entstehung fremde Vorbilder nicht selten eine Rolle. Endlich geben sie nur sehr mittelbar Direktiven für eine künftige Entwickelung der Münchener Landschaftskunst. In den Handzeichnungen dagegen finden sich hie und da deutliche Hinweise auf die Zukunft. Außerdem besitzen sie durchschnittlich eine viel größere Frische, weit mehr farbiges Leben als die Gemälde und nicht zuletzt eine stärkere Originalität.

Im Beginn seiner Naturstudien hat er sich allerdings noch Rat bei den Niederländern holen müssen. Wenigstens weist eine noch befangene Zeichnung aus seinem dreiundzwanzigsten Jahre darauf hin. Sie ist bezeichnet: «Heimhausen den 21. December 1798» und befindet sich wie die zunächst hier folgenden Blätter im Münchener Kupferstichkabinett. Wir sehen die verschneite Dorfstraße, auf der ein Kutscher neben seinem Gefährt fröstelnd einherstampft. Jenseits der Straße steht eine Mühle mit hohem breitem Dach. Neben dem Hause ist das Brennholz für den Winter in hohen Stößen aufgeschichtet. Eine dicke Schneedecke liegt darauf. Im Hintergrunde links gewahren wir ein zweites Haus. Die Landschaft ist mit dem Bleistift gezeichnet und schüchtern mit dünner Aquarellfarbe angetuscht. Von Farbengefühl noch keine Spur, — aber nein!, eine ganz leise Vordeutung auf die reizvollen koloristisch feinen Aquarelle seiner vorgerückteren Jahre zeigt sich hier doch schon: der Künstler sieht bereits, daß der Schnee da, wo er im Schatten

liegt, eine blaue Färbung annimmt. Das hätte ein Niederländer übrigens kaum beobachtet. Die niederländischen Schneelandschaften, in deren Geist die vorliegende Studie gehalten ist, haben gewöhnlich graue oder braune Schattentöne. — Aus dem Sommer des gleichen Jahres ist eine Tuschezeichnung eines Wasserfalles bei Fischbach am Inn erhalten geblieben (Kupferstichkabinett, München), die das Felsgewände auf der rechten Seite des über Steinblöcke herabstürzenden Baches mit breiten Flecken in durchsichtige Schatten setzt, während sie die Felspartien am linken Ufer im weißen Ton des Papieres stehen läßt, in der Absicht, das Auftreffen des Lichtes anzudeuten. — Wie schnell Dorner dann zu einem schärferen Erfassen der Wirkung des Sonnenlichtes gelangte, das lehrt das «Auf dem Wege zwischen Schwaben und Anzing» gezeichnete Blatt vom Jahre 1803 (München, Kupferstichkabinett). Das Motiv ist das denkbar einfachste. Vorn rechts eine Erdwand, wie sie beim Abgraben einer Sand- oder Kiesgrube entsteht. Links oben blickt über den Erdhügel der Brettergiebel eines von Birken umgebenen Hauses herüber. Ein Fahrweg führt daran vorbei. Das Ganze ist mit weichem Bleistift locker auf braunes Papier skizziert. Die Schatten an der Giebelwand des Hauses, an den Birken auf dem vorderen Teil des Weges und an dem Erdabsturz sind mit Tusche in einem einheitlichen dünnen Tone übergangen und die Stellen, auf denen das Licht am hellsten glänzt, wie auf dem oberen Rande der Erdwand und auf der zurückgelegenen Strecke des Weges, mit Deckweiß diskret gehöht. Mit diesen wenigen Mitteln hat der Künstler schlechthin meisterhaft den Lichtglanz eines Sommertages zur Darstellung gebracht. Es ist vollkommen überraschend, zu sehen, daß in den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland eine so ausgezeichnete Freilichtstudie entstehen konnte. Sie wirkt geradezu wie ein beabsichtigtes Pendant zu der oben erwähnten Tuschezeichnung von Georg von Dillis, die eine Sandgrube im lichtesten Sommersonnenschein schildert. Auch im Motiv haben die beiden Skizzen ja eine gewisse Verwandtschaft. Man sieht also, daß die moderne Lichtmalerei wie anderwärts in Deutschland so auch in München sich vorbereitete und daß sie mithin

nicht in so ausschließlichem Sinne französisches Gewächs ist, wie wir bis vor kurzem noch anzunehmen geneigt waren. — Vom Jahre 1806 ist eine im oberen Isartal mit Tusche auf weißes Papier gemalte Studie Dorners (München, Kupferstichkabinett) datiert, die wieder eine für jene Zeit ungewöhnlich klare und scharfe Beobachtung des Sonnenlichtes aufweist. Es ist eine Stelle gewählt, wo die Isar zwischen steilen Abhängen dahinfließt. Links erhebt sich senkrecht eine Felsenwand. Sie und die zwischen ihr und dem Fluß hindurchführende Straße sind in Schatten gehüllt. Ueber die felsigen, mit Gebüsch und Bäumen bewachsenen Abhänge des jenseitigen Ufers hingegen ergießt sich starkes Licht. Das Blatt ist in durchsichtigen Tuschetönen breit angelegt. An mehreren Stellen hat Dorner mit dünnen Pinselstrichen hineingezeichnet, wodurch die graziöse naturfrische Schöpfung einige leichte Akzente erhält. Vor dieser und der 1803 angefertigten Skizze muß man immer wieder bedauern, daß der Künstler das Lichtproblem nicht weiter verfolgt hat. Er war sich jedenfalls über die große Bedeutung, welche das Licht für die Landschaftsmalerei hätte gewinnen können und in der Folge auch wirklich gewann, nicht klar, und es wurde ihm gar nicht bewußt, daß er mit solchen Lichtschilderungen in ein Gebiet sich hineinwagte, das bisher von der Landschaftskunst nur gestreift worden war. Andernfalls würde er dem Licht doch nicht bloß in seinen Naturstudien einen Platz vergönnt, sondern er würde seine darüber gemachten Beobachtungen auch für seine Gemälde verwertet haben. Er tat es nicht. Diese Gemälde würden einen unbefangenen Betrachter niemals auf den Gedanken bringen, daß Dorner im Grunde genommen einen für den Zauber des Lichtes sehr empfänglichen Sinn besaß. Sie kommen in der Darstellung des Sonnenlichtes nicht weiter, als schon die Niederländer gekommen waren.

Das Isartal hat unser Maler noch mehrfach durchwandert. Im Juni 1815 kam er durch Baierbrunn, wo er das Bild eines Fahrweges, der an einer Bretterplanke vorbei und zwischen zwei schlichten Häuschen des Ortes hindurchführt, mit feinen Bleistiftlinien in sein Skizzenbuch eintrug. In Oberschäftlarn fesselte ihn am gleichen Tage (17. Juni)

ein abgelegener Winkel des Dorfes so, daß er wieder den Bleistift zur Hand nahm. Gerade solche im Vorübergehen eilig aufgefangene Bleistiftskizzen sind bei ihm von einem eigenen zarten Reiz. Daheim setzte er dann noch ein paar Federstriche hinein und fügte mit Deckweiß einige belebende Glanzlichter hinzu. Gleich Wagenbauer vermochte er auch aus einem ganz und gar unscheinbaren Stückchen Natur ein malerisch interessantes Moment herauszuholen. So machte er einmal vor einem sandigen Abhang bei Wolfratshausen, durch den sich, einer klaffenden Schnittwunde vergleichbar, ein tiefer Riß hinzog, Halt und zeichnete ihn mit Blei auf ein weißes Blatt seiner Skizzenmappe. Die dunkelgrünen Massen des Gebüsches oben auf dem Hange gab er mit Aquarellfarben wieder. Um so heller traten nun die Flächen des Sandes, denen er da und dort durch Angabe der ins Gelbbraun spielenden Flecken und der lichtgrauen Schatten Abwechselung verlieh, hervor (wie die beiden vorigen Studien, im Münchener Kupferstichkabinett).

Mochten ihm nun die kleinen Schönheiten so bescheidener Motive aber auch viel Freude machen, — seine ihm bestimmte Welt waren sie eigentlich doch nicht. Diese fand er weniger in der Gegend um München, als vielmehr in den unmittelbar am Fuße des Gebirges gelegenen Landstrichen und vor allem im Gebirge selbst. Wie Wagenbauer zog er im Frühling und Sommer beutelustig dort umher, und wie diesen führten auch ihn seine Kreuz- und Querwanderungen in die Gegenden von Murnau und Partenkirchen. An der Hand seiner im Münchener Kupferstichkabinett bewahrten Skizzen können wir einige Stationen einer solchen, im Jahre 1814 unternommenen Fahrt verfolgen. Sein nächstes Ziel war Hohenschwangau. Auf dem Wege dahin kam er durch Steingaden, das östlich vom Lech unweit des Gebirges zu suchen ist. Eine hübsche Tuscheskizze trägt den Vermerk «Alte gotische Kirche in Steingaden den 10. Mai 1814». Bei Hohenschwangau schlenderte er an den Ufern des Alpsees umher. Eine außerordentlich feine Aquarellstudie mit der Bezeichnung «Aussicht auf den Schwansee von Schloß Hohenfelß» verdient besondere Hervorhebung. Links schaut man über einen Berghang

hin. Er ist mit Laubwald bewachsen, der das erste frische Grün des Frühlings zeigt. Die ins Gelbliche spielenden Baumkronen sind mit klaren Farben breit hingestrichen. Einige Fichten mischen sich unter die Buchen, und ihr schwarzgrünes Kleid bildet zu den hellen Laubbäumen einen scharfen Gegensatz. Rechts unten im Tal dehnt sich der Seespiegel hin. Dahinter ragen die Berge. Das Blatt spricht von einem so guten koloristischen Empfinden, daß man sich nur wundert, in Dorners Oelbildern manchmal eine so trübe schmutzige Färbung anzutreffen. Das Datum des 15. Mai, jedoch keine Jahreszahl, steht auf einer mit dünnen Bleistiftlinien auf ein kleines braunes Blatt gezeichneten Ansicht von Füssen. — Ganz und gar undatiert, aber vielleicht derselben Zeit angehörig ist eine flotte, mit Tusche und Deckweiß auf Tonpapier gemachte Aufnahme der drei Mühlen bei Hohenschwangau. Desgleichen wurde ihm die Gipsmühle Anlaß zu einer vortrefflichen Bleistiftstudie, usw. Selbst der Herr Revierförster von Hohenschwangau, Georg Peter, entging dem rastlosen Künstler nicht. Er zeichnete den Waidmann, wie dieser am Hang eines Berges sitzt, die Flinte zwischen den in hohen Schaftstiefeln steckenden Beinen, die geräumige Jägertasche an der Seite, die Schirmmütze auf dem Kopfe und die getreue kurze Pfeife zwischen den Zähnen. Daß derartige figürliche Arbeiten Dorner weniger lagen als landschaftliche, merkt man an den harten, etwas ungelenken Linien. Trotzdem steckt in diesem «Porträt» viel charakteristisches Leben. — Von Hohenschwangau begab unser Maler sich nach dem Staffelsee. Auf dem Wege nach dem am Ostufer liegenden Seehausen skizzierte er auf ein braunes Blatt seines Skizzenheftes ein Bauernhaus, dem drei Kühe zugetrieben werden. Im Hintergrunde tauchen in flüchtig gezogenen Linien die Umrisse der nahen Gebirgsberge auf. Die Schatten hat er nach seiner Gewohnheit in diesen Jahren mit Tusche breit hineingesetzt. Kein kleinlicher Zug stört in dieser kecken Studie. — In Seehausen selbst hörte er die Pfingstpredigt an. Er scheint sich aber weniger für die Predigt, als für den Predigenden interessiert zu haben, denn er hielt den unter beredten Gesten von der Kanzel herab zu seiner Gemeinde redenden Herrn Pfarrer

in einer kleinen Skizze fest. — Anfang Juni 1814 weilt er in Partenkirchen. Der 3. Juni ist an künstlerischem Ertrag besonders reich. Mit kräftigen Bleistiftstrichen, die, namentlich im Vordergrund, an einigen Stellen mit Tusche nachgezogen sind, nimmt er an diesem Tage den Ort auf. Charakteristischerweise weicht er einer nüchternen prospektmäßigen Auffassung, die eine möglichst «vollständige» Ansicht geben will und dabei künstlerische Gesichtspunkte wenig oder gar nicht in Rechnung zieht, möglichst aus. Er zeigt da ein Bestreben, das in den von Warnberger und Wagenbauer geschaffenen Aufnahmen von Ortschaften so bewußt und nachdrücklich noch nicht sich äußert. Dorner wählte keinen Platz, von dem aus er Partenkirchen in seiner ganzen Ausdehnung ungehindert überblicken konnte, sondern eine Stelle, von der aus er den Ort von einer Bodenwelle halb verdeckt sah, so daß nur der Kirchturm und die oberen Teile der Häuser sichtbar waren. Er gewann dadurch eine interessante Ueberschneidung und erzeugte den Eindruck, daß das Dorf mit dem Erdboden, an den es eng sich anzuschmiegen scheint, eine feste Einheit bildete. Deckweißlichter erhöhen die Wirkung. Am gleichen Tage erstieg er den Antoniberg, wo er wieder skizzierte. Schließlich zeichnete er den Waxenstein, den nördlichen, schroff aus dem Tal sich erhebenden, spitzzulaufenden Vorberg der Zugspitze, zweimal. Das eine Mal gab er das am Fuße des Felsriesen liegende Partenkirchen mit an. Das andere Mal beschränkte er sich auf den Berg selbst. Er skizzierte den stolzen Felskegel mit markigen scharfen Linien, dabei die kleinen Ein- und Ausbiegungen des Umrisses vermeidend und dessen großen Verlauf betonend. Auch die an der Westseite des Berges sich hinabziehenden Schatten, die er mit Tusche eintrug, ließ er undetailliert und nur in großen Massen wirken. Den Schnee im Höllental deutete er mit Deckweiß an. In seinen Oelbildern gelangte er zu einer so großzügigen Auffassung der Form nicht. — Sehr lehrreich ist eine Vergleichung dieser Waxenstein-Zeichnungen mit Wagenbauers Aquarellstudien aus Partenkirchen und Umgebung. Während es Wagenbauer auf den Farbenreiz der in dünner Luft vor ihm aufglänzenden Bergesherrlichkeit abgesehen hat, kommt es Dorner auf die großartige Plastik der

vor seinen Augen sich emportürmenden Bergmassen an. Beiden Künstlern gemeinsam ist, daß ihre Skizzen aus dem Werdenfelser Land besonders frisch und kühn sind.

Den Aquarellisten Dorner können wir am besten aus einer Reihe von Studien kennen lernen, in deren Besitz das Kupferstichkabinett und die Maillingersammlung in München sich teilen und die er im Gebirge und im Gebirgsvorlande malte. Wir begegnen unter ihnen Stücken, die von einem außerordentlich feinen Farbensinn Zeugnis ablegen, einem Farbensinn, wie er ebenso ungebrochen und freudig in nur recht wenigen seiner Oelgemälde waltet. Da muß vor allem das köstliche Aquarell des Gebirgswasserfalles im Kupferstichkabinett zu München angeführt werden. Es ist in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden. Leider sind nur die drei ersten Ziffern der Jahreszahl (182 .) noch erhalten; die letzte wurde beim Beschneiden des Randes zugleich mit der Hälfte des ebenfalls rechts unten beigeschriebenen Künstlernamens entfernt. Der Wasserfall fällt in der Mitte als schmales Band in einer Felsenrinne herab und fließt als Bach zwischen Felsblöcken und abgebrochenen Aesten weiter. Zu beiden Seiten des Wassersturzes stehen Buchen und Eichen, die mit ihren Kronen die Felsenwand und zum Teil auch das herabströmende Wasser überdecken. Oben erglänzt ein kleines Stückchen des hellen Himmels. Die Malfläche besteht aus dunkelrotem Papier. Dieser rostrote Ton nun ist für die herbstliche Färbung der Bäume ungemein geschickt ausgenützt. An einigen Stellen ist er stehen gelassen, anderwärts schimmert er warm durch die aufgelegten Farben hindurch. Das Laub zeigt an den belichteten Partieen grüngoldene, ins Bräunliche spielende Töne. Die kräftigen satten Schatten sind mit einem tiefgestimmten Blaugrün angegeben. Da und dort hat der Künstler in die breit und skizzenhaft hingeworfenen Laubmassen mit dem Pinsel einige dunkle Linien hineingezeichnet, die den Baumschlag auflockern und pikant beleben. Zwischen dem Laub blitzt das mit Deckweiß gehöhte Wasser auf. Aus dem dämmerigen Schatten der Buchen zur Rechten aber lugen bläulichsilbern die glatten Stämme hervor. Sie bringen zu den warmen dunkler getönten Farben des Blätterwerks einen kühlen, hellen

koloristischen Wert hinzu. Die Felsblöcke im Bachwasser und die Eichenstümpfe links vorn am Ufer haben Schatten von schwerem schwärzlichem Braun. Dieses Braun im Vordergrund bewirkt, daß die sonore Farbenpracht der Bäume um so stärker aufleuchtet . . . Doch Worte können den farbigen Reiz dieses Blattes unmöglich erschöpfend schildern. Genug: die ganze Farbenschönheit des herbstlichen Gebirgswaldes strahlt uns wie aus einem Zauberspiegel, in dem alle die verschiedenen Farbentöne zu einem prachtvollen Rotgold harmonisch sich einen, hier entgegen. Der, welcher Dorner nur aus seinen Oelbildern kennt, wird ihm einen so merkwürdig fein ausgebildeten koloristischen Geschmack wie er im vorliegenden Falle sich kundgibt, ganz gewiß nicht zutrauen. Er wird auch überrascht sein, in einigen anderen Aquarellen der gleichen Tatsache zu begegnen. Es kann kein Zweifel darüber sein, daß in den Aquarellstudien des Meisters der Kolorismus der erst nach seinem Tode sich Bahn brechenden Münchener Stimmungslandschaft allmählich vorbereitet wird. Nicht immer allerdings mochte Dorner mit vollem Bewußtsein eine reichere Farbengebung anstreben. Viele seiner Aquarelle haben eine graugrüne, zuweilen direkt trübe Färbung, so daß man sich fragt, warum derselbe Maler, der uns die eben beschriebene farbenfrohe Wasserfalllandschaft schenkte, so überaus häufig für koloristische Eindrücke unzugänglich war. So ist z. B. die auf dem Wege von Ruhpolding nach Traunstein 1829 entstandene Aquarellskizze (München, Kupferstichkabinett) farbig keineswegs irgendwie von Belang. Auch das Blatt mit dem aus der Gegend zwischen Rosenheim und Neubeuern geholten Motiv (von 1835; München, Kupferstichkabinett) kann farbig nicht weiter interessieren, zumal da das Kolorit trübe und verwaschen ist. Waldstimmung enthält das kleine Werk aber trotzdem. Und keiner unter den frühen Münchener Landschaftern versteht dieselbe so sinnenfällig zu machen, wie Dorner es mit dem innigen Bildchen dieses schlichten Waldwinkels tut. Vorn ein Weg, der über eine Brücke nach hinten führt, und links vom Wege dichter junger Fichtenwald. Wie nahe weiß der Künstler uns diese einfache Landschaft zu bringen! Wir meinen, sie schon einmal selbst

irgendwo gesehen zu haben. — Doch kehren wir zu den koloristisch wichtigen Aquarellen zurück! Von ihnen sei das hübsche Studienblatt der Mühle am Inn aus der Maillingersammlung (IV, 548) gleich hier angeschlossen. Diese geistreiche Skizze öffnet einen Blick in eine anmutige Waldgegend. Der Vordergrund liegt in grauem Schatten, die Mühle und der Wald aber werden von mildem Sonnenschein überglänzt. Es muß Frühling und etwa im Monat Mai sein, denn die Birken scheinen noch nicht lange erst zu voller Entfaltung ihrer flockigen schwanken Kronen gelangt zu sein, da das Blätterwerk noch jenes frische duftige Gelbgrün besitzt, das ihm in dieser Zeit des Jahres eignet. Die hinter den Birken zum Vorschein kommenden Fichten sind mit einem feinen Perlgrau zu den hellgefärbten Laubbäumen in einen wirkungsvollen Kontrast gebracht. Alles ist bloß skizzenhaft, breit und fleckig angelegt. Nicht ein Hauch von philiströser Umständlichkeit und nüchterner Akuratesse! Spielend leicht und sorglos-keck wurde hier der Pinsel geführt. — Künstlerisch höher noch rangiert die «Partie mit einer Sägemühle bei Hohenaschau» (München, Kupferstichkabinett). Eine Jahreszahl fehlt leider. Inmitten der aparten vornehmen Harmonie von Hellblau, Blaugrün und Schwarz erscheint links vorn im Gebüsch am Wasser ein intensives Gelbgrün als belebender Akzent. — Eine Naturstudie der Maillingersammlung (I, 2627) weist eine verwandte, wenn auch dunklere und schwerere Tönung auf. Diese vorwiegend in einem stellenweise mit Gelbbraun durchsetzten Dunkelgrau bestehende Tönung entspricht ganz der Gewitterstimmung dieser Landschaft. Die von rechts heranziehenden Wetterwolken überschatten den Hohlweg und das Häuschen rechts hinten und lassen auch dem Bache, zu dem der Weg herabführt, kein Licht mehr. Träge fließt das Wasser dahin. Ein morscher alter Steg mit schadhaftem Geländer überbrückt auf hohen Stützen die trüben Fluten. Hinter dem Steg ragt am anderen Ufer ein entlaubter Baumstamm auf. Buchen und Fichten säumen den Rand des Gewässers. Nichts scheint sich zu regen, indes die Gewitterwolken mit unheimlicher Schnelle sich nähern. Der Geruch faulenden Holzes steigt auf, und eine feucht-warme Luft umfängt uns . . . Das

Blatt ist mit breitem Pinsel gearbeitet. Nach einer Datierung sucht man leider vergebens. — Wie hell und freundlich mutet uns, verglichen mit diesem Stück, das ein so düsteres Gepräge hat, das undatierte Aquarell mit den Buchen an, das im Münchener Kupferstichkabinett aufbewahrt wird! Hinter einem quer sich vorlegenden Wildzaun spenden auf grasbewachsenem Grund mächtige Buchen kühlenden Schatten. Ihr braun-goldenes, das Nahen des Herbstes ankündigendes Laub hebt sich von einem sattblauen Himmel ab. Eine andere Baumstudie aus der Maillingersammlung führt uns dann mitten in die Farbenwunder des Herbstes hinein. Sie wurde im Jahre 1835 aquarelliert. Dargestellt ist die Ecke eines Buchenwaldes, an der eine gigantische Eiche steht. Ein Weg durchschneidet die Waldpartie. Nach links hinüber senkt sich der Boden. Ueber einen roh zusammengestückten Bretterzaun hinweg blickt man auf einen Waldberg. Doch weitaus wichtiger als dieser flüchtig angedeutete Fernblick ist für uns die Eiche am Rande des Buchenwaldes. Heiße helle Farbenglut flammt aus ihrem Laub auf und umloht wie ein Feuer die dunkelbraunen Aeste. Nirgends ist eine Linie zu Hilfe genommen; der ganze Baum wurde mit breiten goldbraunen Farbflecken zur Erscheinung gebracht. Der blaue, mit grauen und weißen Wolken besetzte Himmel ist ebenso flüssig und kühn gemalt. — Dorner kehrte zu Baumstudien in der Art der eben gewürdigten immer mit besonderer Vorliebe zurück. Wir können sie bis in seine letzten Lebensjahre hinein verfolgen. Namentlich zogen ihn die prachtvollen Bäume der bayrischen Hochebene an, die dort auf wassergespeisten Wiesen wachsen und, da sie nicht in dichten Wäldern eng beieinander stehen und also durch Nachbarn in der Entfaltung nicht gehindert werden, nach allen Seiten frei sich ausbreiten können. Er fand solche Bäume u. a. in der Gegend von Dietramszell und Tölz, wohin er sich im Sommer und Herbst wiederholt begab. Drei reizvolle Aquarelle aus der Nähe von Thannkirchen bei Dietramszell besitzt das Münchener Kupferstichkabinett. Sie stellen alte Eichbäume dar. Eines vom 8. September 1837 ist auf blaues Papier gemalt, dessen Ton bei der Färbung des Himmels und des dunkelgrünen Eichenlaubes bedeutsam mitwirkt. Ein herbst-

liches Gelb spielt in das Grün der noch nicht verfärbten Laubmassen hinein. Aehnlich ist das Motiv des Aquarells vom Jahre 1839. Nur finden wir da die Eiche nicht allein, sondern es treten Buchen, Kiefern und Gebüsch hinzu. Die verschiedene Art der Bäume hat der Künstler ausgezeichnet getroffen. Besonders in der Färbung. Das hellere saftigere Laub der Buchen scheidet sich deutlich von dem stumpfer gefärbten festeren Blätterwerk der Eiche, und zu beiden steht wieder das Blaugrün der Kiefer in einem feinen Gegensatz. Wagenbauer hat ja gleichfalls eine scharfe Charakteristik der Baumtypen. Das aber, was er durch die zeichnerische Form vor allem erreicht, erlangt Dorner mehr durch eine genaue Einhaltung der Unterschiede im farbigen Aussehen der Baumarten. — Das dritte Blatt aus Thannkirchen (vom Jahre 1840) hält eine Gruppe mächtiger Eichen fest, die zu demselben Walde gehören, dem das soeben genannte Aquarell entnommen ist. Das Kolorit tritt hier etwas gedämpfter auf. — Vielleicht am deutlichsten wird die koloristische Tendenz von Dorners Baumschilderungen an einem Beispiel vom 15. Juni 1837 (München, Kupferstichkabinett). Er gibt da auf hellgelbem Papier die untere Partie zweier alter kraftvoller Buchenstämme. Sie wurzeln so dicht nebeneinander, daß es aussieht, als seien sie demselben Wurzelstock entsprossen. Zwei dünnere junge Buchen haben sich als Gefährten hinzugesellt. Den Hintergrund füllt Buchenwald aus. Wagenbauer nun hätte die Buchenstämme im Vordergrund jedenfalls mit spitzem Pinsel eingehend durchgezeichnet und sich bemüht, ihre Rundung kräftig heraus zu modellieren. Dorner hingegen beschäftigt sich weniger mit der zeichnerischen und plastischen Durchbildung. Sein Auge sah das satte Grün des Mooses, das über dem zur Hälfte sich aus dem Boden erhebenden Wurzelstock saß und in einzelnen Flecken den Stamm bekleidete. Es bemerkte weiter das lichte reine Blaugrau der prall ansitzenden Rinde und fand sich durch die schrägschwebenden, in hellem Sommergrün leuchtenden Schirme des Laubes angezogen. Das alles suchte er denn nachzubilden. Es gelang ihm aber auch, abgesehen von diesen Einzelheiten, etwas von der Farbenstimmung eines freundlichen Sommertages auf das Papier zu bannen. — Bis zu

welch hohem Grad übrigens die charakteristischen Merkmale eines Baumes Besitz seines Gedächtnisses waren, das können wir aus einer Tuschezeichnung von 1823 ersehen. Sie trägt auf der Rückseite die Notiz: «gezeichnet während meiner Krankheit». Der Maler hat jedenfalls hier irgendeine Erinnerung aus der Natur verwendet. Vielleicht auch kristallisierte sich die stimmungsvolle Studie aus verschiedenen Eindrücken, die er früher in sein Formengedächtnis aufgenommen hatte, zu etwas ganz Neuem, was so nirgends in der Wirklichkeit wiederzufinden war. An einem Wege, der vorn durch mannigfach zerklüftetes Terrain hindurchgeht, steht im Mittelgrund eine Eichengruppe. Die Wipfel sind kahl, die abgestorbenen Aeste ragen wie wild emporgeworfene flehende Arme zum Himmel auf, an dem Regenwolken eilig dahinziehen. Bei den Eichen biegt der Weg nach rechts ab und überschreitet auf einem Steg einen Bach. Im Hintergrund sieht man den Pfad dann in Windungen eine kahle Anhöhe ersteigen, hinter der die dunkle Wand eines Berges sich aufrichtet. Die Zeichnung ist offenbar ohne jede vorherige Anlage mit dem Bleistift direkt mit dem Pinsel hingeworfen. Der Boden, die Bäume, der Himmel erscheinen nur in skizzenhafter Andeutung, gerade darum aber hat alles soviel unmittelbares Leben. Ist es nicht, als ob die Stämme der Eichen in qualvoller Weise sich winden? Das fahle Licht, das über das zerrissene Erdreich des vordersten Planes hinweghuscht, und die fliegenden Wolken erhöhen die lebhafte Bewegung in dieser gleich einer düsteren Vision geschauten Komposition noch. Den breiten Pinselstrichen merkt man die nervöse Erregung an, die den Künstler beim Schaffen ja um so leichter und stärker ergreifen mußte, da er krank war. Seine Hand mochte beben, — seine Augen aber erblickten das, was er gestalten wollte, zu klar, seine geistige Energie führte ihn zu sicher, als daß er die beabsichtigte Wirkung infolge körperlicher Hinfälligkeit hätte verfehlen können. Niemals ist Dorner großzügiger vorgegangen und niemals hat er eine poetischere Schöpfung hervorgebracht. — Die nach der Natur gearbeiteten Blätter sind meist von keinem so kräftigen Schwung. Ja, manchmal schuf er an Ort und Stelle so miniaturhaft durchgepinselte Aquarelle, wie das zierliche Blättchen mit der

Lichtung auf einer Berghöhe (1841; München, Kupferstichkabinett). Langes Waldgras wächst da, an einem Wildzaun grünen zwei vereinzelte junge Fichten, in der Ferne schimmert das Blau eines Bergrückens. Die tiefe Einsamkeit wird nur durch einen Fuchs unterbrochen, der eben über einen abgehauenen Baumstamm hinwegspringt. Dorner liebte es in seinen späteren Jahren, seine Arbeiten mit Wild zu staffieren. So bringt er auch in der wiederum 1841 geschaffenen Aquarelle mit der Beischrift «Zwislgraben auf dem Wege nach Toelz» Wild an. Ein Rehbock und ein Reh treten von links an den Bach, der in einem tiefeingeschnittenen Waldgraben dahinfließt. Am einen Ufer des Baches steigt eine gelbliche Erdwand in die Höhe, die mit Fichten und jungen Buchen bewachsen ist. Der Künstler hat ein gewisses künstlerisches Interesse für derartige nackt zutage liegenden Erdabstürze. Wir werden ähnlichen Motiven auch in seinen Gemälden begegnen. Die gelbliche Färbung des Erdreiches bildet jedesmal ein malerisch fesselndes Gegenspiel zu dem warmen Grün der Fichten und Buchen oder dem dunklen Waldboden. — Nicht immer gelang ihm eine wirklich glaubwürdige, lebendige Schilderung der Tierstaffage. Wie die menschlichen Figuren, so verzeichnete er auch die Tierfiguren oft. Auf einer Waldlandschaft von 1842 z. B. München, Kupferstichkabinett; das vorige Blatt gehört der Maillingersammlung, IV, 546, kommen die Hirsche, die er in einem Rudel quer über eine frischgrüne Wiese traben läßt, etwas gar zu steifbeinig daher. Das Laubgehölz, welches die Lichtung zur Linken abschließt, prangt in den zarten Farben des Mai. Auf den tiefblauen Berggipfeln der Ferne leuchtet noch der Winterschnee. Am Himmel schweben weiße Frühlingswolken. Das Blatt spricht durch seine fast jugendliche Naivität sofort an, und doch hat es der Maler als Siebenundsechzigjähriger aquarelliert. — Freilich sollte nun bald die Zeit kommen, wo dem Unermüdlichen Stift und Pinsel doch nicht mehr so recht gehorchen wollten. Die kgl. graphische Sammlung in München enthält zwei Aquarellstudien aus dem letzten Lebensjahre des Meisters. Das eine gewährt einen Einblick in ein Flußtal. Das blaue mit Schaum bedeckte Wasser braust im Mittelgrund als breiter Fall zwischen

bebuschten Felsblöcken hindurch. Hinten, am linken Ufer des Flusses, steht eine Ruine auf freier Höhe. Man sieht, daß die künstlerische Kraft sich bedeutend verringert hat und daß die kleine Landschaft nur mit Mühe zustande gebracht ist. Im ganzen herrscht ein tiefblauer Ton vor. Ueberall gibt sich das Bemühen zu erkennen, alles mit der Farbe auszudrücken und die Zeichnung eine nur sekundäre Rolle spielen zu lassen. Völlig koloristisch gedacht ist auch das zweite Aquarell. Es trägt wie das vorige von fremder Hand die Bemerkung: «Des Künstlers letzte Arbeit». Der Maler hat auf der Vorderseite rechts unten seinen Namen, die Jahreszahl (1849) und die Worte eingetragen: «Im 74ten Jahre meines Alters.» Auf die Rückseite schrieb er die Widmung: «Meinem Freunde Schaumberger zum Andenken.» Er fühlte jedenfalls, daß seine Ende nahe sei und wollte dem Freunde noch einen letzten Beweis seiner freundschaftlichen Gesinnung geben. Bezeichnenderweise hat er ein Motiv aus dem Alpenvorland genommen, aus dem landschaftlichen Bezirk also, den er, außer dem Gebirge selbst, am meisten liebte und in dem er in den kurz vorangegangenen Jahren so häufig geweilt hatte. Vorn geht ein Weg über eine Holzbrücke und wendet sich, an einer alten Eiche vorüber, dem mittleren Plane zu. Hier verschwindet der Weg zunächst in einem Wiesengrunde, taucht jedoch dann an einem grasbewachsenen Hügel wieder auf und überschreitet ihn zwischen zwei Laubbaumgruppen. In der Ferne schimmert in einer Talmulde ein Wasserspiegel. Das Gebirge darf selbstverständlich nicht fehlen. Der blaue Himmel hat sich zum Teil hinter großen grauen Wolken verborgen, die hie und da zu einem reinen Weiß sich aufhellen. Die Stimmung ist eine solche, wie sie nach einem erfrischenden Sommerregen sich einzustellen pflegt: die Wiesen haben ein besonders frisches Grün angenommen, und die fernen Berge erscheinen blauer denn je. Verglichen mit dem Kolorit der Werke der in München zur gleichen Zeit mächtig emporstrebenden Stimmungslandschaft, bleibt die Farbenskala und Farbennüancierung dieses Aquarells freilich noch bescheiden. Immerhin aber ist eine Annäherung an die Bestrebungen der Stimmungslandschafter unverkennbar. Und wie diese Maler richtet Dorner ein aufmerksames Auge auf die atmosphä-

rischen Vorgänge in den Lüften. Die grauen, etwas verwaschenen Wolken, aus denen eben der Regen niedergegangen ist, werden von einem frischen Windzug langsam fortgetrieben. An einzelnen Stellen beginnen sie ihr düsteres Aussehen bereits zu verlieren und schneeweiß aufzuleuchten. So berührt sich also der Künstler am Ende seines Lebens mit den Anfängen einer neuen Epoche in der Münchener Landschaftsmalerei. —

Werfen wir noch einmal einen Blick in die frühen Jahre von Dorners Naturstudien zurück, so erkennen wir schon in jener Zeit Anfänge einer Naturauffassung, die eine malerische (im Gegensatz zu einer zeichnerischen) war. Bereits in der Schneelandschaft von 1798 kündigt sich sein koloristischer Sinn an, indem er den beschatteten Stellen des Schnees eine blaue Färbung verleiht. Noch wirken damals die Holländer in seine vor der Natur entworfenen Skizzen hinein. Sehr bald aber wird er völlig unabhängig von ihnen. Lorrain führt ihn, wie wir aus einigen nicht lange nach 1800 ausgeführten Gemälden erkennen können, zu einer feinen Beobachtung des Lichtes. In seinen Naturstudien baute er diese Anregungen in durchaus selbständiger Weise weiter aus. Wir begegnen Blättern aus den Jahren 1803 und 1806, welche sich unmittelbar an das Freilichtproblem heranwagen und inmitten funkelnden Sonnenscheines entstanden sind. Leider hat der Künstler — soweit ich habe nachprüfen können — diese Aufgabe, die im neunzehnten Jahrhundert noch eine so eminente Bedeutung gewinnen sollte, späterhin nicht weiter verfolgt. Hingegen verstärkt sich die malerische Tendenz mehr und mehr. Die breit gemalte, fein abgestimmte Studie aus der Gegend des Schwansees von 1814 legt beredtes Zeugnis dafür ab. Nach der glücklichen Ueberwindung seiner Augenkrankheit, also in den zwanziger Jahren, geht er koloristisch immer kühner vor. Die wiedergewonnene Gesundheit scheint seinem künstlerischen Schaffen, wie wir auch noch bei Betrachtung seiner Oelbilder sehen werden, geradezu eine Wiedergeburt bescheert zu haben. Nun malt er Aquarelle wie den Gebirgswasserfall im Münchener Kupferstichkabinett, wo er die Herbstfarben des Waldes mit meisterlicher Delikatesse zu einer vollklingenden Harmonie zusammenstimmt. Ueberhaupt benutzt er die Aquarelltechnik besonders gern. Sie

eignet sich ja auch vortrefflich dazu, koloristische Eindrücke schnell und prägnant festzuhalten. Schließlich hat der Pinsel bei ihm den Bleistift offenbar beträchtlich zurückgedrängt. Allein, auch seine Bleistiftskizzen sind der Ausfluß eines auf malerische Wirkungen gerichteten Sinnes. So scharf und exakt gezeichnete Studien, wie sie Wagenbauer in seine Skizzenbücher eintrug, waren nicht seine Sache. Der Unterschied in der Auffassungsweise der beiden Künstler wird noch evidenter, wenn wir die aquarellierten Baumstudien Dorners aus den dreißiger und vierziger Jahren betrachten und uns dabei der Baumschilderungen Wagenbauers erinnern. Bei Wagenbauer steht die Form entschieden im Vordergrund des Interesses, bei Dorner ebenso bestimmt die Farbe. Es ist unserem Maler eine Lust, den Farbenjubel des Herbstes, wenn er in den breiten Wipfeln alter, an Wiesen stehender Bäume erwacht, mitzuerleben oder die Farbenabstufungen und Kontraste zu studieren, die entstehen, wenn Eichen, Buchen, Fichten und Kiefern gemischt auftreten. Noch als Vierundsiebzigjähriger malt er eine solche Baumstudie. Sie ist, abgesehen von ihrem koloristischen Gepräge, wegen der guten Erfassung der atmosphärischen Stimmung bemerkenswert und hat infolgedessen mit der inzwischen in München emporgekommenen Stimmungslandschaft eine doppelte Berührung. Schon in der während einer Krankheit 1823 geschaffenen Tuschezeichnung mit Eichen unter Regenwolken und zuckendem Licht neigt er sich aber zur Stimmungslandschaft hinüber.

Das Feld seiner Naturstudien ist die Hochebene, das Gebirgsvorland und das Gebirge selbst, also umfaßt er ein engeres landschaftliches Gebiet als Wagenbauer. Meist begnügt er sich mit engumgrenzten Naturausschnitten. Weite Fernblicke, wie sie Wagenbauer so liebte, kommen bei ihm nur selten vor und sind dann nicht mit der inneren Anteilnahme aufgenommen, die jener Künstler dafür hatte. Die künstlerische Fassung, die er seinen Studien gab, ist in den meisten Fällen eine glückliche. Eine bloße Vedute wird unter seinen Blättern kaum anzutreffen sein. — An Naivität und Frische kommen sie Wagenbauers Schöpfungen völlig gleich. Zeichnerisch stehen sie vor ihnen zurück, koloristisch überragen sie dieselben.

Als Zeichner kann man Dorner dann noch in seinen Radierungen und Lithographien näher kennen lernen. Ein Verzeichnis seiner graphischen Arbeiten scheint bislang nicht aufgestellt worden zu sein.

Seine Radiertätigkeit läßt sich weit zurück verfolgen. Wir besitzen von ihm eine kleine Radierung schon aus dem Jahre 1790 (Maillingersammlung I, 2645). Das Blättchen, das der damals Fünfzehnjährige schuf, zeigt einen Bauern, der hinter einem mit zwei nach rechts ziehenden Pferden bespannten Pflug herschreitet und ein Feld pflügt. Der jugendliche Künstler arbeitete mit feinen, noch zaghaften, aber doch klaren Strichen. Das Beste aber ist, daß er sich an keine fremden Vorbilder anlehnte und ganz seinem eigenen Gefühl vertraute. In den knappen Andeutungen der landschaftlichen Umgebung kündigt sich der spätere Landschaftsmaler leise an. — Einige Jahre hernach sehen wir ihn bei den Niederländern und bei Ferdinand Kobell in die Schule gehen. Mit vollem Rechte bezeichnet der Katalog der Maillingersammlung eine Landschaft vom Jahre 1794 als «Landschaft im Geschmacke Boths» (I, 2641). Der Landschaftscharakter ist nicht der bayrische wie auf der eben genannten Radierung, sondern lehnt sich deutlich an den Italiens an, woher Jan Both ja eine ganze Reihe seiner Bilder und auch die Motive zu seinen radierten Landschaften nahm. Die Vortragsweise bemüht sich vergeblich, die lockere malerische Nadelführung des Holländers zu erreichen. Dorner bleibt in einer flauen unklaren Strichelei stecken. Vergebens auch versucht er Mittel- und Hintergrund so sonnig erscheinen zu lassen, wie es Both in seinen besten graphischen Leistungen gelingt. Nach irgendeiner persönlichen Note darf man in diesem halbgelungenen Versuch nicht Ausschau halten. — Auch später noch, als ihm die Radiernadel weit besser zu Willen war, stoßen wir auf holländische Einflüsse. Denn es wird kaum jemand ableugnen können, daß jene hübsche, flott gezeichnete Gebirgslandschaft mit dem Wasserfall und dem hoch am Ufer stehenden Blockhaus ohne eine Bekanntschaft Dorners mit Landschaften Everdingens so schlechterdings nicht denkbar ist. Das Motiv entstammt jedenfalls dem bayrischen Gebirge.

Allein, es fragt sich sehr, ob ein Unbefangener, der nicht weiß, woher unser Künstler seine Bildthemen zu holen pflegte, gleich auf die Alpen verfallen würde. Er könnte mit nicht geringerem Rechte zunächst an Norwegens Berge denken. — Das Gegenstück zu dieser hübschen Gebirgsschilderung bildet ein anderes gleich großes Blatt, das wiederum einen Wasserfall darstellt und wie das vorige undatiert ist. Hier nun gibt sich Dorner wesentlich originaler. Etwas vom Geiste Everdingens ist zwar noch immer vorhanden, doch spricht zugleich die kraftvolle naive Art unseres Meisters selbst deutlich mit. An einer Fichtengruppe vorüber braust ein Bach einen jäh abfallenden Hang in einem nach links sich öffnenden Knie hinab. Rechts vorn auf dem kahlen Ufer steht eine knorrige, vom Sturm nach links gewehte Eiche. Ihr rissiger Stamm und das dürftige Laubwerk haben unbedingt Dorners persönliche zeichnerische Handschrift. Auch die rechts von der Eiche sichtbare Fichte mit ihrem gewundenen Stamm und dem kahlen Gipfel entspricht ganz und gar seiner Naturauffassung. Die Technik ist, wie bei dem Pendant, derb und einfach. — Neben den Holländern hat Dorner die Radierungen Ferdinand Kobells studiert. Im Jahre 1794 kopiert er eines der zartempfundenen Blättchen aus der bei Stengel (No. 31—36) unter der Bezeichnung «Les Cascades» aufgeführten Serie. Rechts unter der Einfassungslinie steht: «Kobell del. — Dorner f.» und die Jahreszahl. — Kobellscher Geist lebt auch in einigen selbstständigen Arbeiten des Künstlers. Dabei weiß er sich seine eigene technische Behandlungsweise zu wahren. 1794, also gleichzeitig mit dem Wasserfall nach Kobell, führt er eine kleine Landschaft mit einem Bauernhaus aus. Die Idyllik des Ganzen hat ihren geistigen Ursprung zum guten Teil in der Kunst Ferdinand Kobells. Die zeichnerische Durchbildung und die Nadelführung indessen haben nichts mit Kobell zu tun. Sie sind, abgesehen von der Behandlung des Baumschlages, die Jan Both abgelauscht zu sein scheint, frei von fremdem Gut und namentlich von einer Beeinflussung durch Kobell. Die Strichlagen sind so breit und derb und skizzenhaft geführt, wie wir es bei Kobell niemals finden. Dieser liebte es vielmehr, auch da, wo er auf große Wirkungen

hinarbeitete, jede Linie, die er der Platte eingrub, vorher sorgfältig zu bedenken und allenthalben weit tiefer ins Detail zu gehen. Diesem Detail ließ er dann eine viel gründlichere und schärfere Durchbildung angedeihen, als Dorner. Recht lebendig ist übrigens auf dem vorliegenden Blatte der Himmel. Mit kühn hingeworfenen, abgerissenen Strichen weiß der Meister die windgetriebenen Wolken höchst anschaulich zu schildern. Ein paar Krähen schweben über dem Hause und suchen vergeblich, sich gegen den Wind zu behaupten. — Bei dem 1795 radierten, auf einer kleinen Anhöhe liegenden Häuschen, hinter dem die Kronen hoher Bäume erscheinen, fällt uns wieder der Name Kobells ein, und für eine 1796 geätzte Wasserfalllandschaft waren Ruysdael und Everdingen die geistigen Ahnen. — Auf eigenen Wegen finden wir ihn dann aber mit der Schilderung eines über einem Bache gelegenen Kirchdorfes. Dorner weicht von der breiten, fast skizzenhaften und manchmal etwas wolligen und unklaren Technik seiner ersten Zeit nun ganz ab. Er arbeitet jetzt eingehender, berücksichtigt die Details merklich mehr und wendet statt der wenigen, derben, keck hingeworfenen Striche viele, feine, wohlüberlegte Linien an. Man beachte nur, wie viel genauer und sachlicher er Gebäude schildert und wie streng er sich bei der Wiedergabe der Kirche und ihrer beiden malerischen Fachwerkanbauten an die Wirklichkeit gehalten hat. Mit demselben ernsten Fleiß sind auch die vollwipfeligen Bäume unten am Bachrand gezeichnet. Nach einem der niederländischen oder der Kobellschen Radierkunst entnommenen Zug wird man erfolglos fahnden. — In seinen späteren Jahren scheint er schließlich auch das kleine Format seiner graphischen Schöpfungen, das er von Ferdinand Kobell gleichsam als Erbe übernahm, aufgegeben zu haben. Ein erstes Beispiel dafür bietet die Dorflandschaft mit der großen Eiche von 1813. Sie ist eine seiner gelungensten graphischen Leistungen. Rechts vorn am Weg sitzt ein Jäger auf einem Baumstamm. Neben sich hat er seinen Hund. Auf der anderen Straßenseite steht eine uralte hohe Eiche. Links von ihr steigt eben ein Mann über einen Bretterzaun. Weiter hinten und zwar da, wo der Weg sich bergab neigt, schaut ein Haus mit hohem Dach aus

frischem Laubgehölz. Eine leichte zügige Zeichnung erhöht noch den Reiz dieser schon durch ihr Motiv ansprechenden Radierung. Vor allem fällt die geistvolle zeichnerische Behandlung des Eichbaumes auf. Mit energischen Strichen folgt die Nadel des Künstlers dem wuchtigen, nach rechts gebeugten Stamm und den dicken, breit ausgreifenden Aesten, die gleich drohenden Armen sich emporrecken. Dorner schreibt den Anblick, den der Baum ihm gewährt, nicht bloß einfach nach, sondern er bemächtigt sich des aktiven Lebens, das in dieser Eiche geborgen liegt und in dem Sichemporrichten des Stammes und dem Sichhinausstrecken des Geästes zum Ausdruck gelangt, zugleich mit. Ebenso warm ist alles übrige empfunden, insbesondere das Häuschen. Wie traulich und einladend blickt es uns, von Grün umschmiegt und warm von der Sonne angeschienen, entgegen! Ein leiser Nachhall Ruysdaelscher Kunstweise vermag dem im übrigen durchgehend unmittelbar gefühlten Blatte keinen Abbruch zu tun. — Leider vermochte Dorner als Graphiker vom Vorbilde der Holländer nicht endgültig loszukommen. Mit eigenen Augen geschaute Landschaften wechseln immer wieder mit solchen, die sich den alten Meistern anschließen. Selbst im Jahre 1845 noch radiert er ein Blatt, das ihnen nahe steht. Er läßt sich hier wieder in den Bannkreis seines Lieblingsmalers Everdingen ziehen. Schon das Motiv ähnelt, obwohl es fraglos aus dem bayrischen Gebirge herrührt, den von Everdingen bevorzugten Sujets : im Mittelgrund die S ä g e m ü h l e , dicht daran vorbeijagend der donnernde Wasserfall, rechts auf dem felsigen Ufer die Fichte, wie sie der holländische Meister in seine Bilder so gern aufnahm, und im Hintergrund, wie auch so häufig bei jenem, ein Berg als Abschluß. Dadurch, daß der Künstler ein Stück bayrischen Gebirgslandes dem Charakter von Everdingens norwegischen Gebirgslandschaften angenähert hat, wird für den Feinempfindenden ein unangenehm zwiespältiger Eindruck erweckt. Was Dorner da bietet, ist weder eine bayrische, noch eine norwegische Gegend, sondern ein charakterloses Mittelding zwischen beiden. Außerdem sind die technischen Eigenschaften des Blattes nicht eben erfreulich. Es ist zu gleichmäßig durchgeführt. Entschiedene Tongegensätze fehlen. Infolgedessen wirkt es ziemlich

nüchtern und langweilig. Ueberdies haben die kräftig gezogenen Linien zu wenig freien Schwung und zu wenig Geschmeidigkeit. Letztere Eigentümlichkeit speziell mag allerdings ihren Grund hauptsächlich in dem damals schon hohen Alter des Künstlers haben, denn er stand ja, als er diese Gebirgspartie radierte, bereits im siebzigsten Lebensjahre. Da nimmt es denn auch nicht Wunder, wenn die Stimmung hier sich nicht mehr so voll und so markant ausspricht, wie in den früheren Schöpfungen, wo er dem Wilden, Ungebändigten, Zerfahrenen der Gebirgsnatur stets durch temperamentvolle Linienführung einen adäquaten Ausdruck gibt. —

Dorners radiertes Werk kann keine größere Bedeutung beanspruchen. Es repräsentiert wohl den Zweig seiner künstlerischen Tätigkeit, der die am wenigsten eigenartigen Früchte zeitigte. Wieder und wieder gerät er in den Zauberkreis der Holländer. Der Farbensinn, der seine Handzeichnungen und Aquarelle auszeichnet, äußert sich in seinen Radierungen, wo er sich durch eine feine Abwägung und Abstufung heller und dunkler Töne sehr wohl ebenfalls hätte kundgeben können, merkwürdigerweise garnicht oder doch nur recht bescheiden. Die Vortragsweise, zunächst an den Holländern (namentlich an Jan Both) und an Kobell geschult, ist in den ersten Arbeiten von malerischer Breite und einer temperamentvollen Zügigkeit. Später wird sie gehaltener, feinliniger und geht mehr auf die Einzelformen ein, ohne diese doch wirklich präzis herauszumodellieren. Immer bleibt der malerische Gesamteindruck das Ziel. Mit der wachsenden technischen Geschicklichkeit geht die Bevorzugung eines größeren Formates seiner Blätter Hand in Hand. Die Motive sind oft unter dem Einfluß von Everdingens Bildthemen gewählt. Da, wo er seine Motive auf eigene Faust sucht und nicht mit den Augen anderer Meister in die Natur sieht, gelangt er zu einem verhältnismäßig persönlichen Ausdruck des Geschauten. Allein, das geschieht nicht oft. Die kompositionelle Anordnung ist in den Schöpfungen seiner reiferen Jahre gut in sich gerundet, irgendwelche Neuerungen bringt sie aber nicht. Dorner geht als Radierer über die schon von der holländischen Landschaftsgraphik gewonnenen künstlerischen Resultate niemals in nennenswerter Weise hinaus. Und Ferdi-

nand Kobell, der doch noch vor dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts starb, während Dorners Lebenszeit bis in die Mitte dieses Jahrhunderts hineinreichte, übertrifft ihn an Lebensgehalt, sowie an Anschaulichkeit und an fester klarer Ausprägung seines künstlerischen Stiles. —

Höher sind Dorners Lithographien zu bewerten, doch ergibt sich auch aus ihnen für seine Beurteilung als Künstler kein wirklich wichtiger Gesichtspunkt. Ueber seine Stellung gegenüber der Natur schaffen uns seine Handzeichnungen und Aquarelle unmittelbareren Aufschluß. Ebenso seine Gemälde. Seine Steindrucke sind tüchtige sympathische Arbeiten, sie ragen aber, verglichen mit den Blättern von Warnberger und Wagenbauer, keineswegs irgendwie hervor. Historisch ist an ihnen von Interesse, daß einige nach Gemälden niederländischer Meister gearbeitet sind. Auf die Niederländer mußte er ja schon durch seinen Vater hingewiesen werden, der, wie oben erwähnt, 1766 in den Niederlanden weilte, um die niederländische Kunst an Ort und Stelle zu studieren, und der in seinen Bildern zum sklavischen Nachahmer der Holländer wurde.

War es nun in erster Linie Dou, der Dorner den Vater fesselte, so wendete Dorner der Sohn sich vor allem Ruysdael und Everdingen zu. Dem Einfluß dieser beiden Künstler, den wir schon in seinen Radierungen konstatierten, werden wir schließlich in seinen Gemälden zum dritten Mal begegnen. Die Maillingersammlung in München enthält eine Reihe der von unserem Maler nach den beiden großen holländischen Landschaftern lithographierten Blätter. Da finden wir z. B. ein sorgfältig gezeichnetes Stück nach einer Flußlandschaft von Ruysdael (IV, 555). Ein anderes ebenda (IV, 554) reproduziert die in der Münchener Pinakothek (No. 566) hängende «nordische Abendlandschaft mit Wasserfall» von Everdingen in kraftvoller und doch tonig-weicher Behandlung. Die Lithographie nach der gleichfalls in der alten Pinakothek befindlichen everdingischen «Baumlandschaft mit Hochgebirg im Hintergrund» (No. 568) ist jedoch weder in der Maillingersammlung, noch im Münchener Kupferstichkabinett mit einem Exemplar vertreten. Dagegen bewahrt die Maillingersammlung noch einen Steindruck Dorners nach

einem nordischen Wasserfall Everdingens mit Hirten und Fischern als Vordergrundstaffage. Das 1818 gezeichnete Blatt ist eine prachtvolle, von echt malerischem Gefühl für markige Tongegensätze erfüllte Leistung. Für Everdingen hatte Dorner, wie wir schon aus seinen Radierungen ersahen, eine offensichtliche Vorliebe. Der mit herber nordischer Gebirgsstimmung gesättigte Realismus dieses Meisters war unseres Künstlers eigener Natur wahlverwandt. Die machtvolle Größe Ruysdaels sprach ihn zwar auch an, doch er erkannte wohl selbst, daß es seinem bescheidenen Talente niemals gelingen würde, einen landschaftlichen Eindruck so elementarleidenschaftlich zu fühlen und so monumental auszugestalten, wie es Ruysdael vermochte. Zu der stürmischen Genialität Ruysdaels blickte er bewundernd auf. Das stillere Talent Everdingens aber stand ihm persönlich näher, da er es geistig leichter umfassen und sich assimilieren konnte. Allein, es wäre verkehrt, in Dorner bloß einen Maler zu erblicken, der Everdingen blindlings folgte. Seine besten Naturstudien zeugen, wie wir feststellen konnten, von durchaus selbständigem Verarbeiten des in der Natur Beobachteten. Und nicht anders verhält es sich mit den künstlerisch bedeutungsvollsten seiner Lithographien, von denen wir hier einige hervorheben wollen. Er hat ein ungleich freieres Verhältnis zu den alten Meistern als sein Vater, und es ist außerordentlich interessant, die beiden in dieser Beziehung miteinander zu vergleichen. Es verkörpert sich in ihnen sehr charakteristisch die künstlerische Physiognomie zweier Generationen: die des älteren, noch ganz im Banne der Niederländer befangenen und die des jüngeren, wohl durch die Schule der alten Holländer gehenden, aber doch schließlich zu wirklich persönlicher und darum neuzeitlicher Naturdarstellung heranwachsenden Geschlechtes.

Gleich unter den ersten lithographischen Schöpfungen unseres Landschafters treffen wir solche ganz im Sinne der Neuzeit empfundene Blätter. Oder wer wollte etwa angesichts der beiden Veduten der Erinnerungsmonumente von Abbach und Post-Saal an der Donau von niederländischer Einwirkung reden?! (Maillingersammlung I, 2646.) Weder Technik noch Auffassung haben irgend etwas mit nieder-

ländischem Einschlag zu tun. Für die Entwickelung der Münchener Landschaftskunst sind diese wacker gearbeiteten großen Ansichten der Gedenktafeln, die an landschaftlich reizvollen Stellen des Donautales zur Erinnerung an die von Max Joseph angelegte Straße in imposante Felswände eingelassen wurden, im übrigen nicht weiter bedeutsam. Da sie aber schon 1803 entstanden, dürfen sie auf eine besondere Erwähnung in der Geschichte der Graphik Anspruch erheben, denn sie zählen zu den ersten lithographischen Drucken. Lebensvoller als diese nüchternen, in anspruchsvollem Royalfolioformat gehaltenen Veduten ist die kleine Lithographie von 1807 mit dem strohgedeckten Bauernhaus. Diese freundlich-helle Dorfidylle ist ungemein gewandt und frei gezeichnet. Man beachte nur, wie zügig das breit hingelagerte Bauernhaus mit seinem durch Hitze und Frost, Wind und Regen vielfach aus- und eingebogenen Dach wiedergegeben ist. Die Schatten sind nicht in satten tiefen Tönen, sondern nur in lockeren Schraffierungen nach Art einer Bleistiftskizze gehalten. So bekommt das Blatt einen feinen licht-silbergrauen Gesamtton. — Eine andere Dorflandschaft (Maillingersammlung IV, 556) hat in ihrer Federzeichnungsmanier viel Aehnlichkeit mit frühen Lithographien von Simon Warnberger. Das vorliegende, 1807 lithographierte und einen Dorfweiher darstellende Blatt, ist übrigens ebenso oberflächlich und derb in der Zeichnung, wie die eben berührten Steindrucke Warnbergers es sind. Gleich Warnberger geht Dorner später zu einer kräftigeren, entschieden tonigen Behandlung über. Diese spätere Periode repräsentieren zunächst zwei anmutige, in guten Exemplaren in der Maillingersammlung aufbewahrte italienische Landschaften recht bezeichnend. Leider hat der Künstler die Beifügung einer Jahreszahl unterlassen. Beide stimmen darin überein, daß der Vordergrund jeweils von einer einbogigen steinernen Brücke eingenommen ist, die die Ufer eines wild dahinschießenden Baches verbindet. Sie unterscheiden sich aber darin, daß die eine Landschaft einen freieren Ausblick in die Ferne ermöglicht. Diese Ferne nun wird von einer hellbesonnten Bergeshöhe, deren felsige Hänge stellenweise von Laubgehölz übergrünt sind und einen in gewaltigen Stürzen talabbrausenden wasserreichen Bach ent-

senden, eingenommen. Auf dem Gipfel des Berges liegen die weißen Häuser einer Ortschaft. Pinien und Cypressen ragen in den blauen Himmel. Das alles ist äußerst weich und duftig und schimmert in echt südlichem Licht. Eine dunkle Baumgruppe links vorn, zwischen deren Stämmen hindurch man in eine am Fuß des Berges sich hindehnende Talebene sieht, läßt die sonnig-klare Ferne noch zarter wirken. — Das andere italienische Motiv hat rechts vorn eine Baumgruppe und als korrespondierende Vordergrundskulisse links eine Felswand, die senkrecht zu dem Bache abfällt. Von hinten her schaut über die Brücke hinweg, die gerade von zwei Eseltreibern überschritten wird, ein auf waldiger Anhöhe erbautes Dorf herein. Auch auf dieser Landschaft ruht das Licht eines sonnigen Tages . . . Beide Schilderungen italienischer Natur fesseln durch einen kräftigen Realismus. Alles Gemachte, Zurechtgestutzte bleibt weit seitab. Dorner sah den Süden mit denselben unbestechlichen Augen an wie seine deutsche Heimat. Italien verführte ihn nicht dazu, fremde idealistische Tendenzen aufzunehmen und etwa im Sinne der stilisierten Landschaft zu arbeiten. Wilhelm von Kobell noch, obwohl seiner ursprünglichen Veranlagung nach durch und durch Realist, hatte sich durch seine 1778 unternommene Italienreise verleiten lassen, die italienische Landschaft nach dem Vorbild Lorrains aufzufassen; die vier im Münchener Kupferstichkabinett aufbewahrten Sepiazeichnungen, die oben besprochen wurden, erzählten uns bereits von diesem jugendlichen Abirren Kobells von dem ihm bestimmten Weg. Bei dem um neun Jahre später geborenen Dorner war das schon nicht mehr der Fall, und vielleicht darf man die Tatsache, daß unser Meister von Anfang an unbeirrt bei seiner realistischen Richtung verharrte, als ein Symptom dafür ansehen, daß die Münchener realistische Landschaftsmalerei sich innerlich bereits so gefestigt hatte, daß ein Abweichen von ihrer schlichten, wahren Naturauffassung ihren Vertretern kaum noch möglich war. Allerdings werden wir in einem frühen Oelgemälde von Dorner noch Lorrains Einfluß zu konstatieren haben (Ansicht von München, Nationalmuseum). Allein, es ist dieser Einfluß da vollkommen selbständig verarbeitet, und niemand wird dieses Werk, wie wir doch mit

jenen Sepiazeichnungen W. v. Kobells unbedingt tun müssen, den Werken der stilisierten Landschaft zuzählen. — Als ein Dorner, so charakteristisch wie man ihn sich nur immer wünschen kann, tritt uns das hübsche Blatt mit dem «Wasserfall bei Brannenburg» entgegen. Wieder fehlt leider das Datum. Einen ausgezeichneten Abdruck finden wir in der Maillingersammlung (IV, 557). Dorner hat den Wasserfall nicht von unten her, sondern etwa in halber Höhe seines Absturzes aufgenommen. Die schäumenden Fluten sausen einen steilen Berghang in zwei Fällen herab. Rauhe Felsen dämmen das Wasser zu beiden Seiten ein, Buschwerk und Fichten wachsen an den Ufern. Unten drängt sich der Bach zwischen Steinblöcken hindurch und braust an abgebrochenen Baumästen vorüber, die an seinem Rande wild durcheinanderliegen. Dorner hat seine ganze warme Liebe für die urwüchsige Gebirgsnatur, in die Menschenhand noch nicht glättend und bändigend eingriff, in diese treue Darstellung mit hineingezeichnet. Der weiße Schaum der Gewässer kontrastiert wirksam mit den dunklen Fichten. Von einem Einfluß Everdingens ist, obwohl das Motiv leicht hätte Anlaß dazu geben können, nichts zu bemerken. — Schließlich verdient von den Lithographien des Malers noch eine Landschaft mit Wasserfall, über den eine Holzbrücke führt, unser Interesse. Das auf gelbbraunem Tonunterdruck hergestellte Blatt trägt die Jahreszahl 1817. Den einen kleinen Wasserfall bildenden Bach begleitet rechts eine Fahrstraße. Im Mittelgrund überschreitet sie den Wasserlauf auf hölzerner Brücke und verschwindet dann in einem Laubwald. Am Rande des Waldes vorbei schaut man in ein weites Tal, in dem bei Bäumen ein Gutshof gelegen ist. Dieses Tal wird von mildem Sommersonnenschein erfüllt. Die vorderen Partien der Landschaft, namentlich die Straße und der rechts von ihr emporsteigende Abhang mit der wetterzerzausten Fichte, ruhen in weichem durchsichtigem Schatten, der von dem gelbbraunen Papierton noch eine besondere Wärme erhält. Das Bachwasser ist mit Weiß gehöht und schimmert lebhaft auf. Alles ist mit sicherer fester Hand gezeichnet. Auch bei den Staffagefiguren — einem Mann, der mit einer Traglast die Brücke von links her betritt, und einem Bauernweib, das

ihm mit einer Ziege von der anderen Seite entgegenkommt — hat des Künstlers Sorgfalt nicht nachgelassen. Die beiden Figuren geben sich durch ihre Tracht sogleich als Bergbewohner zu erkennen. Und täten sie's nicht, so würde, abgesehen von den Höhen im Hintergrunde, schon gleich die Fichte am Straßenhang uns darauf hinweisen, wo wir uns befinden, denn sie ist ein echtes Kind der Berge. Ihr gekrümmter Stamm, ihr halbzerfetzter Nadelbehang, ihre teilweise kahlen und verdorrten Zweige reden von rauher Wintersnot und wilden Wettern, wie sie im Gebirge aufzutreten pflegen, deutlich genug. Auch der Bach verleugnet seine Herkunft nicht; er schießt wild dahin, als wolle er die schweren Felsblöcke in seinem Bett mit forttragen. Sehr fein ist der Laubwald mit seiner sanften Dämmerung zwischen den Stämmen und seinen vollen Wipfeln dargestellt. Kurz, eine reife abgeklärte Schöpfung liegt vor uns. An die Holländer erinnert nicht der leiseste Zug darin. Jede Einzelheit atmet Dorners Geist, — oder besser gesagt, den der Natur, da des Künstlers Vortragsweise so unaufdringlich, schlicht und selbstverständlich ist, daß man über dem frischen Eindruck dieser kleinen Landschaft ihren künstlerischen Urheber völlig vergißt. —

Die Höhe aber, auf der Wagenbauers wertvollste Lithographien stehen, hat Dorner nie gänzlich erreicht. Auch pflegte er den Steindruck in nicht so ausgedehntem Maße wie jener. Die Zahl der von ihm geschaffenen Blätter ist geringer, als die der von Wagenbauer gezeichneten. Es gleicht sich das lithographische Schaffen beider jedoch insofern, als auch Dorner allmählich zu einer tonigen Behandlung überging. Wir unterscheiden in seiner Tätigkeit für den Steindruck zwei Perioden: die erste mehr zeichnerische, wie sie etwa durch die Lithographie mit dem strohgedeckten Bauernhaus (von 1807) vertreten wird, und die zweite mehr malerische, wie sie sich in der Landschaft mit dem Wasserfall, über den eine Holzbrücke führt (1817), uns darbietet. Charakteristischerweise wendet er in dieser zweiten Phase der Entwickelung den Tonunterdruck an und setzt weiße Glanzlichter auf.

Echtes inniges Naturgefühl finden wir in allen seinen lithographierten Landschaften. Die schlicht realistische Aus-

drucksweise derselben zieht immer wieder an. Dorner gibt diesen Realismus auch dann nicht auf, wenn er die italienische Natur schildert und eine Anlehnung an die stilisierte Landschaft, die ihre Motive gern aus dem Süden holte, nahe lag. —

Gemälde Dorners existieren in großer Zahl. Sie können hier nicht alle aufgeführt werden. Eine unerträgliche Monotonie der Darstellung würde sonst jedenfalls unausbleiblich sein. Auch verdient nicht jedes Bild Erwähnung.

Eine Frucht seiner 1802 unternommenen Pariser Reise war ein Oelbild, das die Umgebung der französischen Hauptstadt darstellt. Leider habe ich es nicht zu Gesicht bekommen, doch gibt ein Bericht im «Litteratur- und Kunstanzeiger» von 1809 wenigstens eine ungefähre Vorstellung davon. Nach diesem Bericht sah man auf dem Gemälde «eine reizende Ebene von mehr als vier Stunden Ausdehnung». . . «Durch den Vordergrund zieht der Weg in die Umgebungen der Hauptstadt. Zu beiden Seiten ist er von Gesträuchen begränzt. Zur Linken liegt Montmorency, zur Rechten, in weiterer Entfernung, St. Denis; von hier aus scheinen mehrere Landhäuser selbst eine Stadt zu bilden, bis endlich in der weitesten Entfernung und ganz im Hintergrunde das Auge Paris gewahr wird, wovon jedoch nur die hervorragendsten Gebäude, das Pantheon, die Kirche notre Dame und der Invaliden sichtbar sind. Paris zur Linken liegen die Anhöhen von Montmartre, zur Rechten aber verliert das Auge sich im Unübersichtbaren.» Das Gemälde sei, so heißt es, vom König erworben worden. Rühmend wird der Behandlung des Lichtes Erwähnung getan, das Mittel- und Hintergrund mit vollem Glanz überschütte, während der Vordergrund im Schatten bleibe. — Dieses selbe Beleuchtungsprinzip nun, das damals in der Landschaftsmalerei ermüdend oft angewendet wurde, kehrt in den beiden großen Bildern Münchens und Landshuts wieder, die Dorner im Auftrag der bayrischen ‚Landschaft' malte und die sich jetzt im Nationalmuseum zu München (Saal 46) befinden. Die Ansicht Münchens zeigt die Jahreszahl 1806. Der Vordergrund, in dem ein Bauer eine Viehherde nach links treibt, ist nach der Art Lorrains zu beiden Seiten mit Bäumen flankiert. Wir befinden uns auf dem hohen östlichen Ufer der

Isar, die im Mittelgrunde in ihrer vollen Breite zu sehen ist. Links setzt sich das Ostufer in die Bildtiefe hinein fort. Auf einem Vorsprung liegt, von Wiesen und Bäumen umgeben, Bogenhausen. Von da geht eine Holzbrücke nach dem auf dem jenseitigen, flacheren Ufer erbauten München über den Fluß. In der Ferne, gerade hinter Bogenhausen, ragt blaugrau der Rücken der Zugspitze empor. Es ist die Zeit der ersten Morgenstunden. Von Osten her fällt das Sonnenlicht ein, streift über die grünen Wiesen und die Dächer von Bogenhausen hin und leuchtet die hellgrauen Türme Münchens an. Der Himmel schimmert da, wo die Sonne zu denken ist, noch ein wenig rot und nimmt nach Westen zu goldgelbe Töne an. Hie und da taucht ein Stückchen Blau hervor. Dieser Himmel und die grünen und grauen Mittelpläne sind das Beste an dem Bilde. Hier hat der Künstler sichtlich sein ganzes Können aufgeboten. Sorgfältig hat er die warmen Schattentöne auf der Bogenhausener Seite und die kühleren silberhellen des von der Sonne beschienenen Münchener Ufers auseinandergehalten und in einen feinen Kontrast gebracht. Er ist den Türmen und Dächern des Dorfes und der Stadt, mit dem Pinsel liebevoll zeichnend, genau gefolgt, ohne sich doch dabei in ein zu peinliches pedantisches Verfahren zu verlieren. Der Vordergrund freilich ist oberflächlicher gearbeitet. Nicht bloß bei den Figuren, sondern auch bei den Bäumen begnügt er sich mit einer nur ungefähr zutreffenden Zeichnung. Er hat das Laubwerk in kräftigem Grün gehalten und sucht durch herbstlich-rotbraun gefärbte Stellen Abwechselung in die kompakten, ziemlich hart gemalten Laubmassen zu bringen, die, besonders an dem Wipfel des links stehenden Baumes, aus einzelnen Blättern schematisch zusammengesetzt sind. Stimmung aber hat das etwas schwerfällig zurechtgezimmerte Bild; die Heimatliebe, die den Maler beim Schaffen beseelte, verleiht ihm Wärme und Leben. — Die Ansicht Landshuts dagegen vermag nicht die gleiche Teilnahme zu erwecken. Das Bild läßt ziemlich kalt. Als Malerei nimmt es einen bedeutend geringeren Rang ein, als sein Pendant. Vorn auf der längs des Flusses hinführenden Straße hat er als Staffage eine Händlerin angebracht, der eben von einem Ehepaar aus der nahen Stadt Früchte abgekauft

werden. Ihr zur Seite sitzen zwei Jungen, von denen der eine sich bei zurückgebogenem Kopf von oben her aus der hochgehaltenen Hand eine Traube in den Mund sinken läßt. Es liegt da eine deutliche Reminiszenz an Murillos Melonenesser in der Münchener alten Pinakothek vor. Doch das sei nur der Kuriosität halber erwähnt. Im übrigen besitzen diese Figuren so wenig wie der weiter rückwärts um die Straßenbiegung kommende Viehtreiber und der ihn begleitende Krämer künstlerische Bedeutung. Roh gemalt und verzeichnet sind sie alle. Dem Flusse fehlt es an Spiegelglanz und Farbe. Sein schmutziges Grünblau ist vollkommen tot. Die alte Stadt mit ihren stattlichen Türmen und roten Dächern und mit der auf der benachbarten Höhe liegenden Trausnitz wird von der Sonne bestrahlt. Allein die Lichtbehandlung ist hier eine viel schwächere, mattere als auf der vorigen Landschaft. Am Himmel schweben große graue Wolken, die von rechts gelbliche Lichtränder erhalten. München zu malen, scheint ihm eine willkommene Aufgabe gewesen zu sein, die Arbeit an dem Landshuter Bild dagegen mehr Zwang als Lust. Die Lichtführung in beiden Werken weist auf Lorrain, den er ja, wie schon bemerkt, in München und Paris eingehend studierte. Ebenso erinnert, wie bereits festgestellt wurde, die Einfassung des Vordergrundes durch hohe Baumkulissen in dem Münchener Bilde an den französischen Meister. Auch etwas von dessen feinem graugrünem Kolorit hat Dorner sich angeeignet.

Neben Lorrain verdankt er Ruysdael und Everdingen viel. Ganz und gar unter ihrem Banne steht das kleine Bild «aus dem Lechtal», in der Münchener neuen Pinakothek (No. 161). Es gehört zu den zahlreichen Schilderungen von Gebirgswasserfällen, die aus seiner Hand hervorgingen. Daß mit der ebengenannten Darstellung gerade das Lechtal gemeint ist, wird ein Unbefangener kaum erkennen. Viel eher als an diese Gegend denkt man an norwegische Motive, wie sie Everdingen liebte. Auch die Art, wie die rechts auf dem felsigen Ufer wurzelnde schräggeneigte Tanne gemalt ist, hat viel Verwandtes mit Everdingens Kunst. Links von dem wild dahinbrausenden Gewässer erheben sich bewaldete Höhen. Im Hintergrund schließt ein Berg den Fernblick. Die düstere Stimmung, in der ein pathetischer

Unterton mitklingt, ruft dem Beschauer Ruysdael in die Erinnerung. Die Wogen leuchten gespenstisch zwischen den dunklen Felsblöcken auf. Der Himmel ist bewölkt. Die Farbengebung hat der Künstler zum guten Teil wieder von den beiden Holländern abgesehen, hingegen fehlt seiner Malweise der große Zug und die Breite und Wucht, die wir bei jenen finden. Nur mühsam zwingt er seine schweren, mit trübem Braun durchsetzten Farben zu der beabsichtigten Wirkung. Man kann das Bild nicht ansehen, ohne immer wieder auf den Gedanken zu kommen, wie hart die Arbeit gewesen sein muß, die die Anfertigung der Tafel dem Künstler gekostet hat. — Eine ähnliche beengende Empfindung wird durch ein zweites Gebirgsstück, das ebenfalls in der neuen Pinakothek (No. 160) bewahrt wird und 1822 entstand, ausgelöst. Wieder hat es einen heißen Kampf mit der Technik gesetzt, und wieder haben Ruysdael und Everdingen Pate gestanden. Die zähen schmierigen Farben sind jedoch nicht auf ihre Rechnung zu setzen. Die linke Bildhälfte ertrinkt in einem dickflüssigen schwärzlichen Braun. Man sieht in eine tiefeingeschnittene Felsschlucht, aus der ein Bach hervorkommt. Ein energisches plastisches Durchbilden der Formen des schroffen Gesteins hat der Maler unterlassen, das Wasser ist weder durchsichtig noch beweglich und das Grün rechts oben auf der Felsenwand weder leichtschwebend noch frisch. Die Annahme, daß die Farben stark eingeschlagen und im Laufe der Zeit sehr nachgedunkelt sind, kann das mangelhafte Kolorit — wenn hier überhaupt noch von Kolorit gesprochen werden darf — nicht entschuldigen, da man sicher sein darf, daß Dorner von Anfang an mit schweren schmutzigen Tönen operierte. Am ehesten sagt noch der graubewölkte Abendhimmel, der über der Schlucht hängt, zu. Jedenfalls ist das eben erst überwundene Augenleiden des Künstlers auf die Farbe dieses Gemäldes nicht ohne nachteiligen Einfluß gewesen. — Geist vom Geiste Ruysdaels lebt in einem Bild des Schlosses zu Tegernsee. Abermals führt uns der Maler in eine gebirgige Gegend. Er läßt uns in einen Talgrund blicken, in den ein Bach sich sein Bett gegraben hat. An dem waldigen Uferhang links steht dicht bei einem mächtigen Felsblock eine alte Mühle. Zu dem rötlich grauen Wolkenhimmel, an

dem nur an einer Stelle ein Stückchen reines Blau hervorlugt, ragt in der Ferne ein grauviolett gefärbter Berg auf. Farben- und Formengebung sind hier im wesentlichen Dorners Eigentum. Die düstere Stimmung aber leitet einen guten Teil ihrer Kraft aus Inspirationen her, die den tiefempfundenen Landschaftsdichtungen des genialen holländischen Pathetikers entstammen. — Nocheinmal tritt uns der Name Ruysdaels auf die Lippen, wenn wir die Tegernseer Gemälde Dorners studieren: nämlich vor jenem feinen kleinen Bild mit der Straße, die eine bergige Waldgegend durchschneidet und auf der ein Planwagen fährt. Hinten sieht man hoch oben bei Fichten- und Buchengrün eine Mühle an einem Gebirgswasser. Der Himmel ist diesmal hell gestimmt und wolkenlos.

Allmählich nun gelang es unserm Künstler, aus dem schwärzlichen ungefügen Braun, wie die bisher gewürdigten Bilder es haben, sich herauszuarbeiten. Er drängte das Braun in die Schattentöne zurück und verwendete fortan gern ein tiefes warmes Grün. Zeichnung und Modellierung wurden energischer. Der Einfluß der Niederländer wich mehr und mehr zurück. Nachdem es eine Weile lang den Anschein gehabt, als wolle er sich ganz an die alten Meister verlieren, fand er nun sich selbst. Freilich dauerte es immer noch einige Zeit, bis er den Holländern absolut selbständig gegenüberstand. Es kamen Rückfälle in die frühere Abhängigkeit vor. So, wenn er noch 1822 die Landschaft mit der tiefeingeschnittenen Felsschlucht, deren wir oben schon gedachten, (Neue Pinakothek No. 160) und die sogleich an Ruysdael und Everdingen erinnert, malte, während er sich doch bereits vor Beginn seines Augenleidens, also vor 1818, neuen eigenen Wegen zuwendete. Dieser Zeit vor 1818 mag wohl das kraftvolle Bild des Wasserfalles mit der Wildstaffage, das das Tegernseer Schloß schmückt, angehören. Das Werk hat kaum etwas mit niederländischer Kunst gemein. Der kühle dämmerige Bachgrund, wo das von keinem menschlichen Laut geschreckte Wild über das fette Gras, das aus dem feuchten Boden dicht hervorwuchert, ruhig dahinzieht, ist vollkommen mit eigenen Augen gesehen. Selbst unmalerische Einzelheiten, wie das übermäßig

scharf umrissene und metallisch harte Laub der Eiche, vermögen die Anziehungskraft der bescheidenen kernigen Schöpfung nicht nennenswert herabzudrücken. Eine leichte, verhaltene Melancholie liegt über ihr. — Mehr noch als diese Tafel besitzt die prachtvolle 1815 geschaffene Landschaft mit der Mühle, die Dorners Freund Forstrat von Schilcher für sein Gut in Dietramszell kaufte, die Merkmale der neu gewonnenen Eigenart des Künstlers. Wie klar und fest ist da alles geformt: der zwischen vielen Felsblöcken unter einer Brücke nach rechts vorn fließende Bach, die Mühle droben auf dem steilen Ufer, die Buchen und Fichten hinter dem Hause, die alte im Schatten stehende Eiche links vorn auf dem anderen Ufer und die Berge in der Ferne! Und wie kräftige Farben hat der Maler gewählt! Den Abhang zur Linken samt der Eiche hielt er zwar noch in ausgesprochen braunen Tönen. Im übrigen aber stimmte er das Bild auf ein sonores Grün. Die Felsstücke im Wasser (auf deren einem der Name Dorners und die Jahreszahl stehen), namentlich auch die Mühle mit ihrer nächsten Umgebung sind mit aller Liebe geschildert. Sattgrün breiten sich die Wiesenflächen neben dem schlichten Gebäude aus, sattgrün ist auch die mächtige alte Buche, von deren üppiger festgeschlossener Wipfelmasse die Mühle sich abhebt. Dunkler, ohne doch schwer und trüb in der Farbe zu sein, grüßen die Fichten, die etwas höher am Hang grünen, zu uns herab. Zwischen ihnen und der Buche blickt eine blendend weiße Himmelswolke hindurch, die gerade an dem fröhlich blauen Himmel vorüberschwebt. So entsteht an dieser Stelle des Bildes ein voller Dreiklang von starkem Grün, schimmerndem Weiß und lichtem Blau. Ueber die zweimal gestützte Brücke, die von der Mühle nach dem anderen Bachufer hinübergeschlagen ist, sieht man auf die fernen graublauen Berge. Ihre leichte gedämpfte Färbung bildet zu dem markigen entschiedenen Kolorit der mittleren und vorderen Gründe einen feinüberlegten Gegensatz. Nicht ein Zug im ganzen Bilde ist von Ruysdael oder Everdingen übernommen oder gemahnt auch nur an diese Landschafter. Was Dorner hier gibt, erweist sich als durch und durch bodenständige, höchst persönliche Kunst. Schöpfungen, die vollwertiger wären, hat er selbst in

den zwanziger Jahren, in denen er eine Reihe seiner vollendetsten Werke hervorbrachte, nicht geschaffen. — Mit der wiederum in Dietramszell aufbewahrten «Dorfstraße» aus dem Jahre 1817 bleibt er der frisch erwachsenen Originalität völlig treu. Das im Format nur unansehnliche Stück fesselt weniger durch seine Farbe, die ein wenig trocken, dunkel und einförmig ist, als durch die Liebe, mit der es empfunden und die Sorgsamkeit, mit der es gemalt ist. Insbesondere die Zeichnung zeigt überall die Hand des gereiften, seines Weges sicheren Mannes. — In demselben Jahre wie dieses treuherzige Werkchen verließ noch ein zweites gutes Bild seine Staffelei. Auch dieses hängt in Dietramszell. Es ist der Mühlenlandschaft von 1815 in mancher Beziehung verwandt und so recht ein Griff aus dem Vollen. Dorner schwelgt da gradezu in der Fülle urwüchsiger, ungebändigter Waldnatur. Das Motiv würde auch einen Ruysdael gelockt haben: ein ruhiges, dunkles, mit einem Steg überbrücktes Wasser, von uralten knorrigen Eichen zur Linken und undurchdringlichem Buchenwald zur Rechten eingefaßt, und aus diesem feuchten, dämmerigen Waldwinkel heraus eine sonnige Fernsicht auf ein in Wiesen gelegenes, um einen schlanken Kirchturm sich scharendes Dorf und blasse Berge. Der Maler hat sein ganzes Können zusammengenommen, um dem herrlichen Thema die gebührende meisterliche Gestaltung zuteil werden zu lassen. Und der ehrlich Ringende erreichte sein hochgestecktes Ziel. Er schuf ein Bild, das aus dem langen Zuge seiner Landschaften als ein wahres Prachtstück hervorglänzt. Allerdings macht es nicht den Eindruck, als sei es scheinbar mühelos aus dem Pinsel geflossen, wozu uns reife abgeklärte Kunstwerke so oft überreden wollen. Man erkennt, daß Dorner der Natur Stück um Stück hat abkämpfen müssen. Um so mehr aber trägt jeder Zug dieser Malerei des Künstlers eigenstes geistiges Wesen. Seine derbe herbe Art fand vor allem bei der Schilderung der rauhen, stämmigen Eichen Gegnüge. Sie sind aufs Sorgfältigste durchgebildet. Den vordersten dieser Riesen hat er so scharf charakterisiert, wie etwa ein Dichter in einem Roman einen Menschen in allen seinen Eigenschaften uns vorführt. Dorner lebte mit den Bäumen

wie mit brüderlichen Geschöpfen von menschenähnlichem Wesen, deren stumme Sprache er wohl verstand, namentlich dann, wenn diese Bäume knorrige, wettergeprüfte Gesellen waren. Dem Grün der Eichen ist reichlich Braun beigemischt. Glücklicherweise werden die braunen Töne nicht dominierend. Außerdem finden sie in dem satten Buchengrün am anderen Rande des Wassers ein wohltuendes Gegengewicht. Und wenn er im Laub der Eichen manches unmalerisch hart und zu peinlich detailliert hat, so wird er dort wesentlich weicher und bevorzugt eine mehr flächige tonige Behandlung. Die aus einem gelblichen hellen Blaßgrün, aus Grau und Blau sich zusammensetzende Ferne, die ein milder Lichtglanz umgibt, wirkt sehr zart, — um so zarter, als Mittel- und Vordergrund als dunkle Massen klar umrissen dagegen sich absetzen. Geschickt eingeordnete Details vermehren den reichen Lebensgehalt des Gemäldes noch, ohne der Gesamtwirkung Abbruch zu tun. Später schadete sich Dorner oft durch ein unruhiges Vielerlei an Einzelheiten, indem er mit Staffagefiguren zu freigebig umging. Hier läßt er es bei einem Jäger, der in gebückter Haltung mit seiner Büchse unter den Eichen auf die im Wasser schwimmenden Wildenten lauert, und bei einem Mann, der mit einem Karren den Steg überschreitet, bewenden. Die beiden Figuren sind unlöslich mit der Komposition des Bildes verbunden; dieselben daraus zu entfernen, hieße ihr schaden. Die Komposition ist eine merkwürdig straffe und eine untadelig bildgerechte. Ihre Einfachheit — rechts und links die beiden Waldpartien und schräg hindurch der Blick auf die Ferne — erhöht ihren Wert nur noch. — Eine dritte Dornersche Landschaft in Dietramszell, die, ihrem künstlerischen Charakter nach zu urteilen, wohl in dieselbe Zeit fällt, hat ein ähnlich festes kompositionelles Gefüge. Sie stammt aus den Bergen. In einem Talkessel liegt ein freundliches D o r f a m A u s f l u ß e i n e s S e e s, der gegen die Ferne zu von Berghöhen umgeben ist. Die Hänge eines Tales, das nach dem See zu sich öffnet und in dem ein gewundener Wasserlauf sich hinzieht, verleihen dem in dunklen, aber klar gegeneinander abgesetzten Tönen gemalten Stück nach rechts und links hin den nötigen Abschluß. — Weit weniger, als die eben beschriebenen Diet-

ramszeller Landschaften befriedigt die große Ansicht des Walchensees in der Münchener neuen Pinakothek (No. 159) in ihrem kompositionellen Aufbau. Auch unterscheidet sich dieses Gemälde von dem vorigen durch seinen graugrünen Ton. Er könnte dazu verführen, auf ein erneutes Herüberwirken der Lorrainschen Kunst zu schließen, doch gestattet der heutige Zustand des umfangreichen Werkes ein nur äußerst bedingtes Urteil über seine ursprünglichen farbigen Qualitäten. Schaden nämlich berichtet in seinem 1836 herausgegebenen Buche «Artistisches München im Jahre 1835», daß man das Bild «nun beinahe nicht mehr erkennen könne, in dem selbes der Hr. Direktor Mannlich ganz übermalte». Auch Naglers «Neues allgemeines Künstlerlexikon (1851/52, Bd. III, S. 460) erzählt von dieser Uebermalung durch Mannlich. Dorner fügte, laut Galeriekatalog, dem Gemälde keine Jahreszahl bei. Möglich wäre allerdings, daß eine Zahl vorhanden war, aber bei der Restaurierung beseitigt wurde. Mannlich starb 1822. Die vorliegende Schöpfung kann also, da sie von ihm übermalt wurde, nach diesem Jahre nicht entstanden sein. Einen sichreren Anhaltspunkt für die Entstehungszeit bietet eine Notiz in dem Nekrolog, der dem Berichte des Münchener Kunstvereines für das Jahr 1852 beigegeben und dem Gedächtnis des in diesem Jahre verstorbenen Dorner gewidmet ist. Dieser Notiz zufolge war das erste Bild, das der Künstler nach seinem 1821 glücklich behobenen Augenleiden schuf, eben unsere Walchenseelandschaft. Sie kann demnach nur 1821 oder 1822 vollendet worden sein. — Dorner hat den See vom Ufer des sogenannten Katzenkopfes, einer vom westlichen Gestade nach Osten sich vorstreckenden Landzunge aus gemalt. Er läßt einen Streif des Ufers im Vordergrund sichtbar werden, um da eine Kulisse zu gewinnen, von der Mittel- und Hintergrund zurücktreten, so daß Raum in das Bild kam Dieser Uferstreif nun ist ihm etwas dürftig geraten. Er genügt als Basis für den Aufbau des Ganzen nicht recht. Links hat Dorner einen Baum mit dichtbelaubtem Wipfel angebracht. Ein Hirt treibt eine Kuhherde daran vorbei. Er und die Tiere heben sich von der tiefergelegenen Seefläche ab. In der Mitte, dicht am Wasser, steht eine Fischerhütte, von der aus zwei Männer auf einem

Boot in den See hinausfahren. Zur Linken gewahrt man noch ein Stück des nach Norden sich fortsetzenden Westufers, an dem das kleine Dorf Walchensee liegt. Hinter dem Orte steigen die Hänge des Herzogstandes empor. In der Ferne erheben sich der Jochberg und die anderen den See gegen das Flachland abschließenden Berge. Rechts im Mittelgrund ragt ein Stück des «Katzenkopfes» mit jenem hübschen Kirchlein herein, das man vom Dorfe Walchensee aus so friedlich liegen sieht. Der Lichtschein, der von Westen her zwischen Herzogstand und Jochberg schräg einfällt, beweist, daß die Sonne schon tief steht und der Abend sich naht. Im übrigen aber läßt nichts auf abendliche Stimmung schließen. Es fehlen die weichen tiefen Töne, welche gegen Abend den Charakter der Landschaft bestimmen. Alles ist mit nüchterner Deutlichkeit, ja mit einer gewissen Härte gemalt. Die Luftperspektive besitzt bedenkliche Schwächen. So kommt es, daß die Berge am Nordufer viel zu nah erscheinen, obwohl sie den Gesetzen der Linearperspektive im großen und ganzen Genüge tun. Immerhin könnte die nachbessernde Hand Mannlichs die Schuld tragen, da Dorner auf der Ansicht Münchens ja eine außerordentlich duftige, feine, echt malerisch empfundene Ferne hat. Daß aber die Charakteristik des Wassers mißlungen erscheint, ist sicher nicht allein auf die Restauration Mannlichs zu schieben. Dorner konnte so wenig wie die anderen Münchener Landschafter dieser Zeit eine Wasserfläche überzeugend wiedergeben. Der Walchensee hat einen wundersamen Glanz, der mildleuchtend aus den gewaltigen Tiefen aufzusteigen scheint. Davon ist nichts, gar nichts im Bilde. Die Seefläche nimmt sich hier wie eine starre große Scheibe grünlichen Fensterglases aus. Man traut den Fluten keine Beweglichkeit zu. Es mangelt ihnen alle Weichheit, aller Silberschimmer. Statt der fröhlichen Farbenfrische treffen wir ein langweiliges Grau an den Waldungen der Ufer an, das ganz gewiß auch nicht bloß auf die Rechnung Mannlichs zu setzen ist, sondern bis zu einem gewissen Grade ursprünglich schon vorhanden war. Dafür endlich, daß in dem Bilde von der Großartigkeit der Seelandschaft kaum etwas zur Geltung gelangt, ist der Restaurator selbstverständlich ganz und gar nicht verantwortlich zu

machen, denn hier ist die geistige Auffassung des in der Natur Geschauten maßgebend, und sie stammt vom Schöpfer des Werkes. Der aber machte aus dem stillen erhabenen Bergsee ein harmloses teichähnliches Wasser, an dem der Spießbürger, in Pfeifendampf gehüllt, ohne innere und äußere Beunruhigung Sonntags spazieren gehen kann. Wie nahe hätte es gelegen, den See von Norden her zu malen! Dann hätten nicht die mäßigen Erhebungen des Jochberges und seiner Nachbarn den Hintergrund abgegeben, sondern die ungeheuren majestätischen Massen des Karwendelgebirges. Und wie würde das Gemälde dadurch gewonnen haben! Es wäre jener Zug ins Großartige, der dem Walchensee und seiner Umgebung wesenseigentümlich ist, uns nun erst entgegengetreten, und wir würden noch einmal so mächtig erfaßt werden. Allein, auf diesen Gedanken kam der Künstler nicht. Vielleicht auch wagte er sich nicht recht an die schwierige Aufgabe der Darstellung eines Hochgebirgszuges. Wie dem auch sei, — jedenfalls ist sein Verhalten für die ganze Landschaftsmalerei der Zeit, die für eine großzügige Schilderung von Gebirgseindrücken noch nicht reif war, charakteristisch. Durch eine breiter angelegte Ferne würde das Ganze auch weit mehr innere Abgeschlossenheit erhalten haben. Daß es daran mangelt, wurde oben schon berührt. Es ist, als habe Dorner nicht erst nach sorgfältiger Erwägung und Wahl seines Standpunktes, die allein die nötige kompositionelle Abrundung ermöglichte, sein Werk begonnen, sondern als habe er sich durch den Zufall führen lassen. Was er zustandebrachte, ist auf alle Fälle kein Bild im strengen Sinne, es ist nicht viel mehr als ein Prospekt. —

Im ersten Drittel der zwanziger Jahre setzt eine neue Periode von Dorners Schaffen ein. Seine Bilder werden heller. Hellgrüne und hellblaue Töne erhalten jetzt nach und nach den Vorrang. Die Malweise wird freier, der Farbenauftrag lockerer. Die Zeichnung verliert etwas von ihrer herben Strenge, was im Interesse der Koloristik seiner Bilder nur von Vorteil ist. Am ersten Anfang dieses neuen Weges steht u. a. die ausgezeichnete «Wandlandschaft im Hochgebirg» vom Jahre 1824, die 1906 auf der retrospektiven Ausstellung bayrischer Kunst von 1800—1850 zu sehen war (Katalog

No. 115) und sich im Besitze des Herzogs Karl in Bayern befindet. Eine rauhe Gegend aus dem bayrischen Gebirge ist das Thema. Ein Bach strömt über Felsstücke hinweg und unter den vom Sturm quer über sein Bett geworfenen Baumstämmen hin in vielfachen Windungen durch ein waldiges Tal, in das in der Ferne schroffe Felsenberge, um deren Gipfel sich dünne Wolken ziehen, hineinragen. Die Hänge des Tales haben verschiedenartigen Baumbestand. Links ragen gerade aufstrebende Tannen, während rechts die mannigfach gebogenen Stämme alter Buchen einen schattigen Wald bilden. Den beiden vordersten Buchen hat der Künstler die größeste Sorgfalt zuteilwerden lassen. Die eigenwilligen Formen der mächtigen Stämme haben sein ganzes zeichnerisches Können in Bewegung gesetzt. Der eine der zwei Riesen ist mitten durchgebrochen. Nur ein Stumpf, dessen oberes Ende zersplittert und der Rinde entkleidet ist, gibt noch Kunde von der einstigen lebenstrotzenden Schönheit des Baumes. Sie wird der seines Genossen ähnlich gewesen sein, der dicht daneben seine volle Krone stolz nach allen Seiten ausbreitet. In der Tiefe des Tales liegt am Rande des Buchenwaldes eine kleine Hütte. Sie mag wohl Jagdzwecken dienen, und vielleicht werden die drei Jäger rechts im Vordergrund sich dahin begeben. Zwei von ihnen sind damit beschäftigt, einen offenbar eben erlegten Hirsch, der beim Ueberschreiten des Baches zusammenstürzte, aus dem Wasser ans Ufer zu ziehen. Ihr hinzutretender Gefährte blickt nach rechts in den Buchwald hinauf, aus dem ein vierter Mann herabkommt. Das Bild ist sehr gewissenhaft gemalt, woran z. B. der Baumschlag der dem Beschauer am nächsten stehenden Buche ein beredtes Zeugnis ablegt. Allerdings ließ sich Dorner, als er ebenda Zweig um Zweig durchbildete, zu einer unmalerischen Härte verleiten. Auch anderwärts finden sich einige zu scharf modellierte, spröde Stellen. Vortrefflich ist das Bachbett mit seinen unregelmäßig in vielfachen Hebungen und Senkungen sich zergliedernden Ufern. Da und dort fällt etwas Sonnenlicht ein und hebt einige Partieen, wie auch die Gegend mit der Hütte im Hintergrund, hell heraus. Der ganze Formenreichtum des gebuckelten, zerrissenen und mit Felsenstücken durchsetzten Geländes, das einsamen, von der Kultur unberührten Gebirgs-

tälern so charakteristisch ist und das man dem verwitterten und durchfurchten Antlitz eines gealterten Mannes vergleichen möchte, kommt zur Geltung. Da wo die Jäger sich befinden, fällt der unterste Teil der rechten Talseite als kleiner kahler Erdsturz zum Bache ab. Er wird vom Lichte voll getroffen und leuchtet gelblich. Der Wald hat sattgrüne Färbung. Die braunen Töne treten stark zurück. Das ganze Werk ist von männlich-kraftvollem Empfinden erfüllt, das der herben Natur dieses Tales harmonisch entspricht. Von jener aufdringlichen Romantik, wie sie später in der Münchener Gebirgsmalerei eine Zeit lang herrschte und u. a. in einigen Landschaften Heinleins sich breit machte, ist hier noch nichts zu verspüren. Dorner blieb schlicht und natürlich und unterließ es, auf mehrfach unterstrichene theatralische Effekte hinzuarbeiten. Das Bild bedeutet einen der besten künstlerischen Griffe in die Welt der Alpen, die der Maler getan hat. — In demselben Jahre (1824), wie diese Tafel, schuf er die große Waldlandschaft, die Max Joseph für sein Schloß in Tegernsee ankaufte. Sie befindet sich noch jetzt dort. Das Motiv ist ein höchst einfaches: eine Waldstraße, die den Sattel einer mäßigen Höhe überschreitet. Die Straße weist eine ganze Anzahl von Staffagefiguren auf: dem Beschauer zunächst einen schaufelnden Wegwärter, der im Begriff ist, die zerfahrenen Stellen wieder auszufüllen, mehr zurück ein Weib mit ihrem Jungen, einen Planwagen mit Pferden, der sich schwankend die Anhöhe hinaufquält, und endlich da, wo der Fahrweg den Kamm erreicht, einen Mann. Die Menschengestalten und der Wagen bilden wirksame Distanzpunkte, deren fortlaufende Reihe die Tiefe des Raumes und zugleich das Ansteigen des Bodens zum Bewußtsein bringen, — abgesehen davon, daß sie leere Stellen im Bilde vermeiden helfen. Doch wichtiger als die Staffierung ist die Schilderung der landschaftlichen Umgebung. Dorner hat damit eine Meisterleistung geliefert. Links vorn am Weg gewahrt man eine kräftige Eiche. Ihr bemooster Stamm wird vom Sonnenlicht geliebkost. Rechts steigt ein sandiger Hang empor, der oben mit einem dichten Gemisch junger Fichten und Buchen bewachsen ist. Gerade dieser Teil des Bildes ist vorzüglich geraten. Der gelbbraune Ton des Sandes und das tiefe weiche

Grün der Fichten verbinden sich zu einer eigenartigen, packenden Wirkung. Die dünnen Spitzen der Fichten stehen klar auf dem blauen, von weißen Wolken durchzogenen Himmel . . . Ein weiteres Studium des Gemäldes erschließt aber noch neue Reize. Dort nämlich, wo die Straße ihre höchste Steigung gewinnt, tut sich zwischen Bäumen hindurch, die den Weg gleich Torwandungen einfassen, ein lockender Fernblick auf spitz zulaufende blaugraue Felsenberge auf. Es ist eines jener entzückenden, fest in sich gerundeten Fernbilder, wie man sie bei Wanderungen durch das bayrische Vorgebirge oft genießen kann. Dorner hat den Ausblick in die Weite samt der grünen Umrahmung außerordentlich feinfühlig gemalt. Er bot die hellsten Farben seiner Palette auf und führte den Pinsel so leicht, als ihm nur immer möglich war, über die Leinwand. In den mittleren und vorderen Plänen dagegen ging er in tiefere saftigere Nuancen hinein und strich sein Braun, Grün und Grau in breitem Flusse hin. Es liegt eine ungewöhnliche Energie, Zügigkeit und derbe Kraft in der Malerei dieser Partieen. An dem zerfurchten Weg, dem knorrigen Holz der Eiche, dem schroff gegen die Straße abstürzenden Sandhang mit der wild auf ihm zerstreuten Vegetation und an dem Dickicht der Fichten und Buchen oben auf dem Rücken dieses Abhanges konnte sich sein urwüchsiges Empfinden so recht sättigen, und die ausgedehnte Fläche der Leinwand gestattete ihm auch, sich aufs Freieste zu ergehen. — Dicht neben diesem wuchtigen großen Bilde hängt ein anderes von gleichem Formate und ähnlichem Charakter. Die beiden Landschaften sind wohl von vornherein als Gegenstücke gedacht. Eine Jahreszahl fehlt auf dem zweiten Werke. Allein, es gehört allem Anschein nach mit dem eben geschilderten zeitlich nahe zusammen. Den größten Teil der geräumigen Malfläche nimmt eine Anhöhe ein, auf der ein paar Häuser und ein stattlicher Schuppen stehen. Auf dem schlecht gehaltenen Weg, der von den Gebäuden herabführt, treibt ein Bauernjunge eine aus Kühen, einem Schaf und Ziegen bestehende Herde nach vorn. Oben bei den Häusern reitet ein Mann bildeinwärts. Links am Wege wächst eine vereinzelte Buche. Sonst ist die Höhe baumlos. Nur niederes Gebüsch, Baumstümpfe und Farrenkraut

bekleiden sie. Rechts in der Tiefe blinkt der Spiegel eines Sees. Sein Ufer bildet an einer Stelle eine mit Gebüsch bewachsene Halbinsel, auf der sich ein Fischer sein Haus erbaut hat. Hinter den hellblauen Wassern des Sees, in denen sich die Landzunge spiegelt, erkennt man einen blaugrauen von mildem Silberduft umgebenen Höhenrücken. Große weiße Wolken erfüllen die blauen Himmelsräume. Eine so echte und starke Gebirgsstimmung wie sie die zugehörige Waldlandschaft beseelt, erfreut uns hier nicht. Auch hat man hier nicht wie da den Eindruck, daß die gesamte Komposition aus einem großen Wurf hervorgegangen sei. See und Bergeshöhe «gehen» malerisch nicht ganz «zusammen». Die Berghöhe für sich betrachtet ist jedoch, namentlich wenn man die damalige Lage der Malerei im Auge behält, eine künstlerische Leistung, die alle Achtung vor unserem Maler einflößt. Die breitgewölbten rauhen Flächen des Höhenrückens sind trefflich modelliert und offenbaren wieder das fein ausgebildete Gefühl für die Formen der Erdoberfläche, das Dorner sein eigen nannte. Als er den zerrissenen Weg malte, flossen Anregungen mit ein, die er aus dem Studium von Wynants Tafeln gewonnen hatte. Einige Bilder dieses Holländers bewahrte schon damals die Münchener Gallerie. Es sind bedeutende Stücke darunter, die auf unseren Meister sehr wohl Eindruck machen konnten. Oder sollte es bloßer Zufall sein, daß die gelbbraune Färbung und weiche Formengebung des Erdreiches in dem fraglichen Dornerschen Gemälde der koloristischen und plastischen Charakteristik der Wege in Wynants Landschaften so verwandt ist? Wir können es kaum annehmen. — Die zwanziger Jahre waren für Dorner reich an hervorragend gelungenen Werken. Die Sammlung des Herrn A. Ritter von Knözinger in München enthält zwei Stücke, die diese glückliche Zeit von Dorners Tätigkeit aufs Anschaulichste repräsentieren. Mit welcher Originalität und Frische der Maler damals schuf, bezeugt in erster Linie die vortrefflich erhaltene Isartallandschaft. Das kleine Bild ist «J. D. 1828» bezeichnet. Wir befinden uns auf einer hochgelegenen Waldlichtung des Ostufers der Isar und zwar wohl etwas südlich von Schäftlarn. Links vorn stehen noch zwei kräftige Buchen, welche die Axt des Holzfällers verschont hat.

Rechts von dem aus dem Talgrund kommenden Weg lagert kleingeschlagenes Holz. Ein Mann mit Schubkarren und ein kleines Mädchen dienen zur Staffage des Weges. Sieht man näher zu, so gewahrt man, daß aus dem mit Fichten untermischten Buchenwald, der die Lichtung begrenzt und den nach rückwärts abfallenden Uferhang der Isar bedeckt, ein Jäger mit seinem Hunde tritt. Ueber den Wald hinweg nun hat man einen wundersamen Fernblick in das breite Flußtal tief unten und auf die Alpen. Die Talebene ist mit gelbgrünen und blauen Tönen ungemein feinfühlig und weich gemalt. Das Gebirge steht klar im Süden. Man kann die einzelnen Gipfel mit Namen nennen. Vorn erhebt sich die dunkelblaue Mauer der Benediktenwand. Hinter ihr erstrahlen die Schneehäupter des Karwendelgebirges im Morgenlicht. Sie wetteifern an schimmerndem Weiß mit den Wolken am glänzend blauen Himmel. Von dieser farbenfrohen Schau in die Weite hebt sich der dunklere, fester gezeichnete Vordergrund mit den blaugrünen Buchenwipfeln kräftig ab. Der festlich-fröhliche Farbenglanz macht das liebenswürdige Werk zu einem der koloristisch interessantesten Gemälde Dorners. Und wie Wagenbauer hat ihm gerade das Isartal zu einer seiner anmutsvollsten Schöpfungen Anlaß gegeben. Das Motiv beider Bilder ist etwa in derselben Gegend — der von Schäftlarn — zu suchen. Während aber Wagenbauer uns in das dichte Grün eines Waldes hineinführt und nur einen kleinen Blick in das Flußtal gestattet, zieht uns Dorner hinauf auf freie Höhe und läßt uns tief in die weitgeöffnete, vom Gebirge abgeschlossene Talferne hineinsehen. Durch den Vergleich mit Wagenbauers intim in sich abgeschlossenem Werk wird erst wahrhaft deutlich, was Dorner mit dem rein malerisch aufgefaßten Weitblick in dem seinen Neues wagt. Wagenbauer hatte zwar mit dem Augsburger Bilde des Starnberger Sees auch schon ein stattliches Panorama gemalt, allein da ist die Wirkung vorwiegend mit zeichnerischen Mitteln erreicht. Dorner dagegen sucht die Aufgabe der Schilderung einer Fernsicht hauptsächlich mit farbigen Mitteln zu lösen. Seine weiträumige Isarlandschaft nimmt sich wie die historische Vorstufe zu Eduard Schleichs grandiosem Isarbild von 1858 (Neue Pinakothek No. 723) aus, das als Raumdarstellung von so zwingen-

der Gewalt ist. — Das Pendant zu der eben analysierten Dornerschen Schöpfung befindet sich in der gleichen Sammlung und ist auch mit der Zahl 1828 signiert. Thema: ein Gebirgstal mit einem Fahrweg. Der Weg ist ein wenig reichlich mit Figuren bevölkert. Nicht genug, daß vorn drei Jäger darauf hinschreiten: über die Brücke muß ein Hirt mehrere Ziegen treiben und hinter ihr müssen zwei weitere Gebirgsbewohner dem Walde zuwandern. Dieses Zuviel an Staffage stört die diskret angedeutete Stimmung des Ganzen etwas. Sie nämlich steht in einem gewissen Gegensatz zu der des vorigen Bildchens. War dort ein heller Morgen wiedergegeben, so haben wir hier die unter den Anzeichen eines Gewitters stehenden Nachmittagsstunden anzunehmen. — Außer diesen beiden Juwelen Dornerscher Kunst, treffen wir bei Herrn von Knözinger zwei große Landschaften aus den nächstfolgenden Jahren. Die eine, 1829 gemalte, versetzt uns an die Ufer eines Bergstromes. In schäumenden Fällen fließt er zwischen steilen Hängen herab. Zur Linken richtet sich eine gelbbraune Felsenwand auf, zu deren Füßen zwischen Steingeröll junge Fichten wachsen. Einige ältere Fichtenbäume sind vom Wetter arg mitgenommen worden: man sieht nur noch das dürre Gestänge des Astwerkes. Oben auf der Wand wurzeln dickstämmige Eichen. Der Abhang zur Rechten dagegen ist mit Fichten bestanden. Nach rückwärts verengt sich das schmale Tal. Wolkenschatten liegen dort darüber. Weiter hinten aber steigt ein mächtiger, oben in kolossale Felszacken übergehender Berg auf. Sennhütten liegen verstreut an seinen Hängen. Um seine Felsgipfel streicht leichtes Gewölk. Nach rechts zu nimmt der Himmel blaue Färbung an, und von da her leuchtet mildes Sonnenlicht die weißen Wolken und die eine Seite des Berges an. Die Verteilung von Licht und Schatten im ganzen Bilde ist klar und übersichtlich: Vorn rechte Talhälfte im Schatten, linke im Licht; Mittelgrund unter Wolkenschatten; Ferne von rechts belichtet. Dennoch hat das Bild keine ruhige Gesamtwirkung. Dorner bringt zuviel Details, oder besser gesagt, er versteht es nicht, diese Einzelheiten großzügig zu zeichnen und sie unter einem vorherrschenden Farbton zu größeren Komplexen zu vereinigen. Das zeigt sich besonders im Vordergrund, wo

er alles mit spitzem Pinsel hart durchgezeichnet und in koloristischer Beziehung keine rechte Einheit erzielt hat. Am besten ist die Ferne mit den blaugrünen und grauen Tönen des wolkenumhüllten Berges. — Die andere Landschaft der Sammlung Knözinger entstand laut Signatur 1830. Im Mittelgrund sendet eine ansehnliche Hammerschmiede, der aus dem nahen Gebirgsbach in einer auf hohen Stützen lagernden Holzrinne Wasser zugeführt wird, aus ihren Essen dünne Rauchwolken gen Himmel. Eine Straße, die den Bach auf einer Holzbrücke überschreitet, schafft die nötige Zufahrt. Hinter der Schmiede sehen wir steile Berge. Einer, der nur teilweise bewaldet ist, trägt ein Schloß. — Diesmal hat der Künstler den vorderen Plan breiter behandelt; er legte ihn unter dunkelbraune Schatten. Ueberhaupt ging er in diesem Werke weniger in die Details und strebte mehr nach toniger Behandlung und energischer Zusammenfassung der Hauptpartieen. Freilich sind ihm dabei einige tote Stellen in das Bild hineingekommen. Auch geriet er in eine trübe Färbung. Auf der Höhe der beiden malerisch so groß angelegten und im einzelnen doch so sicher durchgearbeiteten Landschaften von 1824 im Tegernseer Schlosse («große Waldlandschaft» und «Anhöhe mit Häusern») steht diese Gebirgsschilderung schon nicht mehr. —

Ein gutes Beispiel für die Arbeitsweise des Künstlers in den dreißiger Jahren ist das hübsche, 1834 datierte Bildchen mit der Mühle in dem Münchener städtischen Museum. Das wohlerhaltene Kolorit bewegt sich in lichten Tönen. Den Grundakkord gibt das helle Blaugrün der Vegetation an; nur die Buche links im Vordergrund spielt etwas ins Gelbliche. Das Bachwasser hat eine grünliche Färbung. Die Berge im Hintergrund gehen ins Blau über, und der Himmel schimmert in einem leuchtenden Hellblau, von dem die weißen, nach rechts dunkler werdenden Wolken sich abheben. Für die Schatten ist Grau verwendet. Der Farbenauftrag ist locker und dünn. Von schweren braunen Tönen nicht die Spur mehr. Welch ein Kontrast zwischen den dunkelgefärbten Bildern aus Dorners früher Zeit und dem vorliegenden Stück! Gerade hier sieht man, wie der Maler sich bemüht, seine Farben mehr und mehr aufzulichten. — Selbst wenn er Gewitterstimmungen bringt,

deren Wiedergabe doch natürlicherweise eine dunklere Färbung im Gefolge hat, bleibt er jetzt bei relativ hellen Tönen. Lehrreich dafür ist namentlich das stimmungsvolle Gemälde der Isar bei München, das Generalmajor F. von Kobell in München besitzt. Es zählt zu den besten Werken des Meisters. Wir werden ans rechte Flußufer, um eine kleine Strecke nördlich des Maximilianeums, versetzt und schauen nun stromabwärts. Von Osten her haben ungeheure dunkelgraue Wolkenmassen den Himmel beinah vollständig überzogen. Nur an einer Stelle noch (rechts) sieht man durch eine von weißgeränderten Wolken eingefaßte Oeffnung ein kleines Stückchen lichtblauen Himmels. Der Fluß selbst wird von dem verdüsterten Himmel überschattet, auf das rechte, steilabfallende Ufer aber fällt eben noch ein kurzer verhaltener Lichtschimmer der verschwindenden Sonne. Er zuckt über die fahl-grünen Grasflächen hin und streift die weißgetünchte Wand des turmähnlichen, mit roten Ziegeln gedeckten Brunnhauses, das unten am Wasser bei einem kleinen Laubwäldchen steht. Der Wind, der die Wetterwolken herantreibt, fährt in die grünen Baumkronen des Wäldchens, läßt die dicht am Ufer aufgehängte Wäsche flattern und weht den aus der Esse des Hauses aufsteigenden Rauch zur Seite. Ein vornehmes Paar, das eben die über eine Bodensenkung des Uferhanges gelegte Holzbrücke überschritten hat, beschenkt gerade einen am Wegrand sitzenden Bettler, um dann jedenfalls um so eiliger vor dem schnell nahenden Unwetter sich in die Stadt zu flüchten. Dorner hat noch eine beträchtliche Anzahl anderer Staffagefiguren in der Landschaft angebracht. Es sind ihrer etwas viel. Der mannigfaltig gebuckelte Abhang ist so vorzüglich modelliert und koloristisch so fein abgestuft, daß er auch ohne die zahlreichen Figuren, die als Anhaltspunkte für die räumlichen Ausdehnungen dienen sollen, die nötige perspektivische Wirkung besitzen würde. Außer dem Abhang zeichnet sich der wolkenbesetzte Himmel durch eine vortreffliche Malerei aus. Die Gewitterwolken erscheinen bei aller ihrer dunklen Farbengebung doch weich und leicht. Man meint fast, sie heranziehen zu sehen. Und koloristisch wie reizvoll ist die Stelle des Himmels, wo zwischen schneeweißen Wolkenrändern noch das milde Blau hervorlugt!

Dieses Blau bildet zusammen mit dem Weiß der nächsten und dem tiefen Blaugrau der entfernteren Wolken ein höchst gewähltes, zartes Farbenensemble. Neben einer solchen Schilderung der Lüfte vermag sich selbst Wagenbauer schwer zu behaupten. Sein oben gewürdigtes Bild mit dem Hofbrunnhaus an der Isar (Schleißheimer Galerie), das ja auch einen Gewitterhimmel darstellt, kann sich mit Dorners Werk in dieser Beziehung jedenfalls nicht messen. In anderen Stücken allerdings, wie der 1822 geschaffenen, in Tegernsee aufbewahrten Eichwaldpartie bei aufsteigendem Gewitter, hat er ebenbürtige Schöpfungen hervorgebracht. — Nur an einem Punkte läßt Dorners malerische Kraft aus: das geschieht bei der Wiedergabe des Flußwassers. Wir haben schon mehrmals feststellen müssen, daß es mit der malerischen Bewältigung größerer Wasserflächen in der damaligen Münchener Landschaftskunst überhaupt mißlich bestellt war, und so werden wir Dorner aus dem, woran alle seine Münchener Zeitgenossen laborieren, keinen besonderen Vorwurf machen. Auch leidet ja die Stimmung des Bildes nicht darunter. — Womöglich noch feiner und geschlossener ist eine Gewitterlandschaft, die Herrn von Schilcher in Dietramszell gehört. Wieder werden wir ins Isartal versetzt, doch nun bedeutend weiter nach dem Süden geführt. Das vorige Bild stammt von den Ufern des Flusses unterhalb Münchens, dieses von denen um eine gute Strecke oberhalb der Stadt. Es tut sich ein herrlicher großer Blick in das breite Flußtal auf. Zwischen niederen waldigen Gestaden und flachen Sandbänken strömen, überragt vom Zuge des klar sichtbaren graublauen Gebirges, die Wasser einher. Bald wird die Sonne ganz verschwunden sein, denn von Westen ziehen düstere Wetterwolken dichtgeschlossen heran. Ihre Vorhut reicht nach Osten schon tief in den blauen Himmel hinein. Links vorn hebt sich von dem verdunkelten Himmelsgrund die gelbe Wand eines großen Steinbruches scharf ab, da das Sonnenlicht noch auf ihr ruht. Das Licht hat in der Ferne einen Regenbogen erweckt. Er verbindet die finsteren Gewitterwolken wie eine magisch schillernde Zauberbrücke in anmutigem Bogenschwung mit dem freundlichen Tal der Isar. Im Steinbruch machen sich die Arbeiter, ungeachtet

des drohenden Wetters, noch lebhaft zu schaffen. Ein beladener Wagen fährt eilig davon. Leider läßt sich's Dorner mit diesen schon ziemlich zahlreichen Staffagefiguren nicht genügen. Er muß außer ihnen links ganz im Vordergrund ein mit einem Manne plauderndes Weib, rechts einen seine Ziegenherde weidenden Jungen und im Mittelgrund auf dem über Wiesen dem Flusse zuführenden Pfade gar auch noch einige Menschen anbringen. Durch dieses unruhige Gewimmel von Figuren zerstückelt er die Flächen der vorderen Bildpläne und gibt ihnen etwas Kleinliches. Auch die trockene tüpfelige Malweise ist nicht frei von Kleinlichkeit. Die Farben bestehen im wesentlichen in einem lehmigen Gelb, einem satten Grau und einem zumeist trüben Hellblau. Nirgends begegnet uns ein kraftvoll ausgesprochenes Kolorit. Noch nicht einmal der Farbenglanz des Regenbogens ist koloristisch ausgenützt. Eine durchgehende farbige Einheit hat die Tafel nicht. Die mattgrünen Töne, die zwischen den ebengenannten Hauptfarben vermitteln, vermögen eine solche nicht herzustellen. Was die Landschaft trotz alledem so fest in sich selbst ruhend erscheinen läßt, ist den klar durchgeführten Gegensätzen von Hell und Dunkel und der mit ganzer Seele und fast kindlicher Naivität nacherlebten Stimmung zu verdanken. Das Farbgefühl ließ den Maler in den Altersjahren, aus deren Zeit diese Schöpfung herrührt, oft im Stich. Die großzügigere Auffassung der besten — seiner fünfziger Jahre — war auch dahin. Es blieb ihm aber die Fähigkeit, sich innig in die Natur zu versenken und ihr Leben wie sein eigenes zu empfinden. — In der linken unteren Ecke steht deutlich der Name des Künstlers und die Jahreszahl 1841 (in schwarzer Farbe). Etwas rechts davon, jedoch nur ganz blaß, nochmals der Name und eine andere Datierung, nämlich das Jahr 1842. Der Schriftcharakter beider Signaturen ist der Dorners; daß eine von ihnen nicht von seiner Hand sei, kann kaum angenommen werden. Vielleicht erstreckt sich die Arbeit an dem Bilde über die zwei angegebenen Jahre hinweg. — Gewitterstimmung hat unser Landschafter den Gemälden seiner letzten Schaffensperiode mit besonderer Vorliebe gegeben. Dieser Periode können wir wohl auch das kleine, wieder dem reichen Dietramszeller Bestand Dornerscher Werke angehörige Stück

mit dem über eine kahle Höhe führenden Weg und dem nahenden Gewitter zuzählen. Herbe verhaltene Melancholie verleiht der sonst für uns nicht weiter wichtigen Tafel eine gewisse Anziehungskraft — Das zugehörige, die gleiche Wand zierende, gleichfalls undatierte Pendant, bringt uns die Schönheit nahe, die eine von Buchenwald eingefaßte Lichtung mit offener Aussicht gegen das Gebirge hin haben kann. Nicht schwere Wetterwolken aber überziehen den Himmel. Er lacht in sonniger Bläue und hat sich mit lichten weißen Wolken geschmückt. Die Farben, in denen ein helles Grün vorherrscht, sind zwar ziemlich spitzpinselig aufgetragen, besitzen jedoch verhältnismäßig viel Frische. — Ein anderes, größeres und im Hochformat gehaltenes Waldbild in Dietramszell steht wieder stärker unter dem Zeichen des koloristischen Rückganges. Das Motiv ist aus der Nähe des ehemaligen Klosters und jetzigen Schlosses geholt. Auf einem Fahrweg kommt zwischen stattlichen Eichen der Freund des Malers, Herr von Schilcher, hoch zu Roß einher. Er wechselt mit seinem an ihn herantretenden Jäger einige Worte. Am besten ist der Himmel gelungen. Die Farbe krankt stark an sprödester Trockenheit. Rechts unten ist der Name, allein keine Jahreszahl eingetragen. In der Naturauffassung sowohl, wie in der farbigen Haltung zeigt sich mancher Zug, der in einem zweiten, der Sammlung Knözinger zugehörigen Waldinneren von 1842 sich wiederholt. Wahrscheinlich ist das Dietramszeller Gemälde um dasselbe Jahr herum anzusetzen. Das Bild bei Knözinger hat ähnlich trockene Farben, unter denen gelbbraune Töne die Oberhand haben. Das Kolorit ist arm an feineren Nuancen und hält sich weit ab von den frischen hellleuchtenden Farbenakkorden der zwischen 1824 und dem Beginn der dreißiger Jahre liegenden Zeit. Gemeinsam ist den beiden Werken außerdem, daß sie auf jedwede Zügigkeit der malerischen Behandlung verzichten. Und schließlich gleichen sie sich noch darin, daß sie verwandte Motive aus derselben Gegend wiedergeben. Die im Besitz von Herrn von Knözinger befindliche Landschaft hat nämlich auch eine Waldpartie aus der Umgebung von Dietramszell zum Gegenstand. Im Mittelgrund scharen sich

alte Eichen zu einem nach rechts leicht ansteigenden Wald. Gewitterschwüle lastet über den mächtigen Bäumen; der Himmel bedeckt sich mit düsteren Wetterwolken. Doch kann man nicht sagen, daß dieses atmosphärische Moment für die Stimmung des Bildes wirklich fruchtbar gemacht und im malerischen Sinne ausgebeutet worden wäre. — In der Sammlung Knözinger finden wir dann noch ein anderes Dornersches Landschaftsstück mit Gewitterstimmung. Es steht dem vorigen zeitlich sehr nahe (1843?). Hier nun ist der atmosphärische Vorgang für die malerische Wirkung des Bildes auch ausgenützt. Die jenseitige Wand des Gebirgstales nämlich, in das wir blicken, ist völlig von den weichen Schatten bedeckt, die die in schweren kompakten Massen herandrängenden Gewitterwolken werfen. Gleich finsteren Traumgebilden liegen die bewaldeten, oben in Felsen gipfelnden Berghänge da. Von dem unten im Tale hinfließenden Gewässer wird rechts ein Teil, matt erglänzend, sichtbar. Links vorn hebt sich ein Felsabsturz als geschlossene helle Fläche von dem verdunkelten Mittel- und Hintergrund ab. Eine Straße steigt an der Felswand entlang aufwärts. Sie wird von beladenen Saumtieren belebt, die ein paar Männer eilig vor sich hertreiben. Diese in der Bewegung lebendig gegebene Staffage ist von F. A. Schelver (1805—1844) in das Bild hineingemalt. Das Kolorit besteht aus schweren zähen Farben. Es fehlt der einstige Sinn für bestimmt ausgesprochene Farbenwerte und die frühere Leichtigkeit des Vortrages. — Zuweilen freilich gelangen ihm doch Werke, die den köstlichen Tafeln aus seiner besten Zeit wieder näher kommen, wenn sie dieselben auch nicht erreichen. Unter den guten späten Arbeiten steht die ausgezeichnete «Waldpartie» der Galerie Lotzbeck in München an erster Stelle. Das Bild ist im Jahre 1842 gemalt, wie uns die vom Künstler den beiden Anfangsbuchstaben seines Namens hinzugesetzte Jahreszahl belehrt. Wenn man bedenkt, daß Dorner damals ein Siebenundsechziger war, so muß man über die Frische dieses Werkes staunen. Die Gegend, die er künstlerisch verherrlicht, gehört wieder seinem geliebten bayrischen Gebirge an. Ein enges Waldtal öffnet sich unseren Blicken. Der zur Rechten des Talgrundes angelegte Weg überschreitet

auf einer aus Fichtenstämmen gezimmerten Brücke einen lustig heranplätschernden Bach. Ein Bauer in roter Jacke, der Ziegen vor sich hintreibt, wandert mit einem Bauernweib talaufwärts. Den beiden kommt ein Fuhrmann entgegen, der neben seinem von einem Pferd gezogenen Planwagen einherschreitet. Sein dunkler Spitz umspringt ihn bellend. Hinter dem Manne mit dem Gefährt verschwindet die Straße, nachdem sie an einer prachtvollen alten Buche uns vorübergeleitet hat, in dunklem, tiefschattigem Laubwald, der sich am Fuße eines von rechts vorgeschobenen felsigen Berges hinzieht. Auch von links treten nun steile Hänge in das Tal vor. Sie lassen unter ihrem grünen Fichtenkleid an einigen Stellen die grauen Felsen sehen. Im Hintergrunde aber türmt sich ein vollständig kahler schroffer Berg mit zwei scharfkantigen Felsgipfeln empor. Er befindet sich bereits in einer Region, wo auch das Nadelholz nicht mehr gedeiht. Der blaue Himmel zeigt weiße, grauviolett schattierte Wolken. Die Farben erheben sich über die Trübe des Kolorites der anderen hier angeführten Gemälde der vierziger Jahre, doch kann man ihnen unbedingte Klarheit nicht nachrühmen. Dieser koloristische Mangel hat nicht nur in der Wahl, sondern auch in der Art des Auftrages der Farben seine Ursache. Dorner arbeitet mit spitzem Pinsel und mischt die Farben unter Beimengung von Grau und Braun auf der Leinwand ineinander. Er scheint die Mischung der Farben mehr erst auf der Malfläche selbst, als vorher auf der Palette vorgenommen zu haben. Vor allem aber gefällt er sich in einer kleinlichen Tüpfelei, angesichts deren man nicht von einem Malen, sondern eigentlich nur von einem Zeichnen mit dem Pinsel sprechen kann. Wenn er trotzdem eine einheitliche Gesamthaltung erreicht, so geschieht dies nur auf Grund seiner Fähigkeit für eine übersichtliche Anlage von Hell und Dunkel, in der jene dürftige abrupte Pinselei für den Beschauer, der gewohnt ist, aufs Ganze zu sehen, untergeht. An mehreren feinen Einzelzügen erkennt man wieder den echten Dorner. So an dem sorgsam gezeichneten dürren Ast, der rechts vom Wege neben einem bemoosten Steinblock liegt, und an dem halb aus der Erde gerissenen Wurzelstock, der ebenfalls rechts vom Wege und zwar dicht bei der schon erwähnten stattlichen

Buche, zu sehen ist. Die Buche selbst hat er sichtlich mit besonderem Fleiße und besonderer Andacht gemalt. In ihrem vollen, in breiten Schirmen herabhängenden Laubwerk tauchen bereits verhaltene rötliche Töne, die ersten Vorboten des Herbstes, auf. Ganz vorzüglich ist ihm auch die rauhe, von Wurzelstöcken unterbrochene Erdoberfläche der Talsohle gelungen. Allein das Beste am Bilde ist die Stimmung, die es birgt, — die reine, mit männlichem Ernst und doch mit kindlicher Freude gefühlte Waldstimmung. Diese naive Freude am Gebirgswald hat Dorner mit Wagenbauer gemeinsam, nur ist sie bei jenem um einen Grad weicher und in eine etwas wohlklingendere, anmutigere Melodie gefaßt. Dorner behält stets, und so auch hier, eine gewisse Herbheit und Derbheit. —

Die Gemälde Dorners repräsentieren eine interessante wechselvolle künstlerische Entwickelung. Im Anfang seiner Tätigkeit als Maler steht der Künstler unter dem Einfluß Claude Lorrains. Sowohl Komposition, als auch Lichtführung sind bei ihm von dem großen Franzosen bestimmt. Der grüngraue Ton der Fernen beruht ebenfalls auf dem Studium Lorrains. Und fast läßt es sich an, als wolle er zu einem Vertreter der idealistischen Landschaft werden, wenn wir vernehmen, daß er 1811 zu der ersten von der Münchener Akademie veranstalteten Ausstellung «zwei Landschaften aus der Idee» einsendet. Trotzdem ist in manchen frühen Werken Dorners schon ein entschiedener, mit idealistischer Naturauffassung unvereinbarer Realismus lebendig, wie er denn auch auf der gleichen Ausstellung mit dem nach der Natur gemalten Bilde einer «Wetzsteinmühle nebst dem Wasserfall bei Ohlstadt in der Nähe von Murnau» auftritt. Die Farbe beherrscht er in dieser ersten Zeit noch nicht. Sie ist trocken und schwerfällig. Die feine Beobachtung des Lichtes jedoch, die wir ja auch in gleichzeitigen Naturstudien antreffen, verdient alle Anerkennung. Lorrain wird bald von Ruysdael und Everdingen abgelöst. Namentlich strebt er Everdingen eifrig nach. Die Gebirgslandschaft wird fortan das Hauptthema seiner Kunst. Indessen hat er noch immer viel mit dem Kolorit zu kämpfen. Ein schweres schmutziges Braun beeinträchtigt sehr oft die Wirkung seiner Landschaften. Mit Vorliebe betont er das Düstere, Wilde der Gebirgsnatur

und trifft in dieser Neigung wieder mit den beiden genannten Holländern zusammen. Langsam aber gelingt es ihm, eine klarere, reichere und kräftigere Färbung zu gewinnen. Das Braun weicht zusehends in die Schattenpartieen zurück. Ein sattes starkes Grün greift Platz. Die vorher manchmal ziemlich flaue Zeichnung wird von einer zuweilen herben Bestimmtheit. In der Komposition macht er ganz bedeutende Fortschritte. Everdingen und Ruysdael verlieren an Macht über ihn, und schließlich erringt er sich ihnen gegenüber volle Freiheit. Die köstliche Mühlenlandschaft von 1815 (Dietramszell) ist für diese Wandlungen ein überzeugendes Beispiel. Leider nur wird dieser frische Aufschwung durch das von 1818—21 währende Augenleiden Dorners jäh unterbrochen. Nach seiner Krankheit aber schreitet er in der eingeschlagenen Richtung froh weiter. Seine Farben hellen sich mehr und mehr auf. Hellgrün und Hellblau, zwischen denen hin und wieder graue Töne vermitteln, werden allmählich vorherrschend. Der Farbenauftrag lockert sich und entwickelt sich zu malerischer Breite. Die Zeichnung ordnet sich der Farbe unter. Holländischer Einfluß dämmert sprunghaft da und dort wohl noch einmal auf, allein er vermag die persönliche Eigenart des Künstlers nicht mehr zu erschüttern. Wie ein zweiter Frühling kommt es über den Fünfziger. Er malt so groß gesehene wuchtige Bilder wie die beiden umfangreichen Landschaften im Tegernseeer Schloß, mit denen er die zahme nüchterne Walchensee-Ansicht, bei der er sich schon mit der Bewältigung einer ähnlich bedeutenden Malfläche erprobt, weit hinter sich läßt. Und er schafft so farbenfreudige lichte Werke wie die entzückende Isartallandschaft in der Sammlung Knözinger. Freilich läßt sich bereits um 1829 wieder ein künstlerischer Niedergang bemerken. Er gewährt plötzlich von neuem zähen braunen Tönen Eingang. Die Naturauffassung wird kleinlich. Er verfällt in eine trockene Tüpfelei, die ihn in Zukunft nicht mehr verläßt. Da rafft er sich um 1840 ein letztes Mal auf. Er erreicht die Höhe der einige Jahre vor seiner Augenkrankheit und vor allem der kurz nach ihr, also in den zwanziger Jahren entstandenen Bilder nicht mehr, bringt jedoch immerhin noch lebensfrische Leistungen wie die dem Isartal entnommene Gewitterschilde-

rung (Dietramszell) und die Waldpartie der Galerie Lotzbeck hervor. Seine Farbe erlangt die Helle zurück, wenn auch nicht die Leuchtkraft. Leider nimmt die Gewohnheit, seine Landschaften mit Staffagefiguren zu überladen, zu, wodurch er der Einheit der Komposition und der Stimmung sehr schadet. Nur in der Wiedergabe des atmosphärischen Lebens der Lüfte bleibt er nicht stehen. Er näherte sich jetzt dem siebzigsten Lebensjahr, und doch arbeitete er noch immer unermündlich fort. 1843 traf ihn, wie oben erzählt wurde, ein schwerer Schlaganfall. Bilder von ihm, die er nach 1843 gemalt hat, habe ich nicht zu Gesicht bekommen. Es ist unwahrscheinlich, daß sie seinem Schaffen irgend einen wichtigen positiven neuen Wert hinzugefügt haben Nagler (Monogrammisten, Bd. II) bezeichnet die seit 1843 geschaffenen Werke als «Versuche eines guten Zeichners mit Farben ohne Harmonie».

Die schöpferische Betätigung des Künstlers entbehrte meist des frei und kühn vorwärts drängenden Zuges. Vielen seiner Werke haftet etwas Gequältes an. Daran mochte sein verkümmertes Sehvermögen wohl häufig die Schuld tragen. Zeichnung und Farbe litten zweifellos unter seinem Augenübel. Bei der Farbe sprach allerdings noch ein anderer Umstand mit: Der Mangel an koloristischer Schulung, der der Generation, welcher Dorner angehörte, überhaupt eigen war. Albrecht Adam spricht einmal in seiner Selbstbiographie (S. 284) von der «klaren und frischen Farbe» Dorners. Daß davon nur sehr bedingt die Rede sein kann, haben wir gesehen. Wirklich klar und frisch ist eigentlich bloß das Kolorit einiger zwischen 1820 und 1830 gearbeiteter Tafeln. Wenn Adam so urteilt, wie er es in den eben zitierten Worten tut, so ist das im Grunde ein charakteristisches Zeugnis dafür, welche bescheidenen Ansprüche man damals an die farbige Haltung eines Bildes stellte. Obwohl in der Münchener Galerie koloristische Meisterwerke ersten Ranges von den Wänden strahlten und den Künstlern zum Studium so leicht zugänglich waren, hatte man doch keine sichere Vorstellung davon, was wirkliche farbenreiche Malerei sei. In die unempfindlichen Augen drangen nicht einmal die Feuergluten der Gemälde von Rubens und Tizian recht ein. Manche hielten gar die bunten glatten Virtuosenstücke der

beiden Langer für koloristische Großtaten. Man darf ruhig behaupten, daß es um die Jahrhundertwende in München noch keinen Maler gab, der die Bezeichnung Kolorist verdiente. Wie ratlos viele der jungen Künstler selbst 1840 noch in Dingen des Kolorites waren, kann man in den schlicht geschriebenen «Erinnerungen eines alten Malers» von R. S. Zimmermann (München, 1884) nachlesen. Er erzählt, daß er und seine Studiengenossen so hilflos dasaßen, «wie das Kind beim Brei» und daß «jeder für sich die Malerei erfinden mußte». Niemand verstand eigentlich, das Farbenmaterial recht auszunutzen. «Wenn ich», sagt Zimmermann, «mir gar nicht mehr zu helfen wußte, ging ich in die Pinakothek und stund stundenlang vor den Bildern herum, dann kehrte ich mit geschwollenem Kopf nach Haus zurück und wußte erst recht nicht, wie ich weiter machen sollte». Auch Adam war nichts weniger als ein Kolorist. Um so begreiflicher sein mildes Urteil über Dorners Farbe, das viel zu allgemein gehalten ist und daher bedeutend eingeschränkt werden muß. — In der Komposition seiner Bilder ist unser Landschafter sehr ungleich. In seiner besten Zeit, als die wir die seiner Augenkrankheit kurz vorangehende und die nicht ganz zehnjährige ihr folgende Periode anzusehen haben, sind die Hauptmassen gewöhnlich sorgfältig abgewogen und organisch ineinandergefügt. Allein, sonst fehlt er gegen eine einheitliche Ausgestaltung des Bildthemas gar manchmal. Das ist speziell in seinen vorgerückteren Jahren der Fall. Es mangelt dann oft an Konzentration. Er ordnet die Einzelpartieen nicht genügend unter und zerstückelt die Bildfläche außerdem dadurch, daß er sie mit einer wahren Heerschar von Staffagefiguren überzieht. Die Folge ist ein unruhiger Gesamteindruck. Er wird durch die tüpfelige abrupte Malweise, die gegen das Lebensende des Künstlers ununterbrochen zunimmt, noch gesteigert. Der Sinn für einen großzügigen Charakter der Anordnung und der Farbe, wozu er in den beiden großen Tegernseeer Landschaften so vielversprechend ansetzt, geht ihm wieder verloren. Sein Rivale Wagenbauer bleibt sich in diesem Punkte weit getreuer. Er wird niemals kleinlich und verliert nie die Uebersicht über das Bildganze. Er bildet seine Werke durchschnittlich auch strenger durch, als Dorner. In wahrlich nicht

wenigen Bildern macht sich dieser die Arbeit etwas leicht. Sogenannte tote Stellen sind bei ihm nichts Seltenes. Wahlverwandt ist Dorner seinem Kunstgenossen aber in der innigen, bescheiden-andachtsvollen Liebe zu Natur, der er seinen ganzen Menschen hingibt. Und immer ist es die Natur allein, die aus seinen Oelbildern zu uns redet, niemals strebt der Künstler durch irgend ein anspruchsvolles Gebahren die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken. Er sieht vielmehr seinen Ehrgeiz darin, seine Person hinter der gewollten Wirkung vollkommen zurücktreten zu lassen.

Schlicht, derb und urwüchsig wie er selbst ist auch seine Kunst. Naivität und Frische erfüllen seine ersten wie seine letzten Schöpfungen. Diese Eigenschaften bieten einen gewissen Ersatz für das, was seinen Landschaften, im Gegensatz zu denen Wagenbauers, an innerer Klärung fehlt. —

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen. — Heinrich Bürkel (1802—1869) kann zur Not als letztes Glied in der Kette der frühen Münchener Landschaftsrealisten, die hier gewürdigt wurden, angesehen werden. Neben vielen Genrebildern aus dem oberbayrischen und italienischen Volksleben hat er auch eine Reihe reizvoller Landschaften gemalt. Er schulte sich an Ruysdael, Everdingen, Wynants und Berghem, von denen er Gemälde in der Münchener und Schleißheimer Galerie kopierte, gelangte aber sehr früh dazu, die Natur mit eigenen Augen zu sehen. Allein, seine Kunst liegt schon außerhalb der Grenzen, die wir unseren Untersuchungen gesteckt haben. Sie gehört im Grunde bereits einer andersgearteten Zeit an. Treffen wir doch unter seinen Campagnabildern[1] regelrechte Stimmungslandschaften! Sehen wir ihn doch mit dem kleinen 1838 geschaffenen Werke der Münchener Pinakothek (No. 121) «Regenschauer bei Partenkirchen» das große, nun mehr und mehr in den Vordergrund rückende Problem der Darstellung des atmosphärischen Lebens energisch in Angriff nehmen! Und finden wir ihn doch in einer köstlichen Waldstudie aus Italien, die Dr. C. von Bürkel in München gehört, damit beschäftigt, funkelndes Sonnenlicht wiederzugeben! Kurz, er setzt das Werk der in diesen Blättern behandelten Künstler fort und leitet zur Stimmungslandschaft hinüber.

Hier galt es, nur die bedeutendsten grundlegenden Meister in einer Anzahl besonders bezeichnender Studien und ausgeführter Arbeiten zu charakterisieren. — Welches nun ist,

[1] Eines derselben besitzt der k. Hofschauspieler Herr K. Dreher in München.

noch einmal mit knappen Worten umschrieben, der Weg, den diese Meister — von Winter bis Dorner — durchlaufen haben, und was bedeutet ihr Lebenswerk für die allgemeine Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei im neunzehnten Jahrhundert? —

Die Anfänge der Ende des achtzehnten Jahrhunderts erwachenden realistischen Landschaftsschilderung in München werden durch die radierten Blätter Joseph Georg Winters ungemein charakteristisch repräsentiert. Noch sehr primitiv in Perspektive und Technik, sind sie doch ein erster Beweis für ein lebendiges Interesse an der heimischen Natur. Winter hat viel Manier und kommt über nüchterne Veduten nicht hinaus, er besitzt aber ein ehrliches realistisches Streben. — Mit Ferdinand Kobell macht dann die Entwickelung einen tüchtigen Schritt vorwärts. Er bringt wirklich vollwertige künstlerische Leistungen, was man von Winter als Landschafter noch nicht sagen kann. Kobells Radierungen sind freilich weit bedeutender als seine meist im Banne der Niederländer stehenden Gemälde. Immerhin ist beachtenswert, daß in seinen Oelbildern die Stimmungsmalerei schüchtern sich zu regen beginnt und der Ansatz zu einer originalen Schilderung starken Sonnenlichtes gemacht wird. Die Radierungen vollziehen die endgültige Loslösung der Landschaftskunst deutscher Herkunft vom Manierismus. Nicht minder wichtig sind sie dadurch, daß sie einen klaren festgeschlossenen kompositionellen Aufbau bieten. Kobell schreibt die Natur nicht mehr bloß ab, wie Winter, sondern er gestaltet sie. Dabei entfalten seine Blätter eine Fülle sinnlichen Lebens. Seine in engem geistigem Verkehr mit den Schöpfungen der Niederländer erwachsene und an Originalität immer zunehmende Technik steht außerordentlich hoch, nicht nur, wenn man sie mit der Winters, sondern auch wenn man sie mit der der damaligen deutschen Radierkunst überhaupt vergleicht. Mit Hilfe dieser Technik zeigt er innerhalb des in dieser Schrift geschilderten Künstlerkreises, was es heißt, die Komposition einer landschaftlichen Schöpfung auf der Grundlage rein malerischer Erwägungen zu errichten. Die Einflüsse seines graphischen Schaffens lassen sich bei den folgenden Münchener Landschaftern deutlich verfolgen. Sie werden bei

Georg von Dillis und bei Dorner besonders klar erkennbar. Nicht zum wenigsten durch Kobell erhalten auch die Holländer in der Münchener Schule maßgebende Bedeutung. — Bei Georg von Dillis spielen sie keine geringe Rolle. Sie führen ihn zu einer Farbengebung, die gegenüber der festeren und trüberen Kobells einen gewissen Fortschritt bedeutet und der man ein wirklich koloristisches Empfinden nicht absprechen kann. Neben den Holländern steht bei ihm Claude Lorrain als Vorbild. Dillis hat für die geistreiche Behandlung des Lichtes, die wir in seinen Bildern bemerken, dem großen Franzosen vieles zu danken. Höchst interessant sind seine Versuche, einen monumentalen Landschaftsstil zu gewinnen. Seine Naturstudien zeichnen sich durch große Selbständigkeit aus. Ein echt malerischer Geist waltet in ihnen. Das Licht und die verschiedenen Tagesstimmungen werden überraschend fein beobachtet. Und wie unmittelbar nahe stehen diese Handzeichnungen und Aquarelle der Natur auch in anderer Beziehung! Von Nachklängen der flüchtigen, auf Effekt abzielenden Naturauffassung des Rokoko, die in seinen Gemälden da und dort noch auftauchen, ist hier nichts mehr vorhanden. — Wilhelm von Kobell ist zwar vorwiegend Schlachten- und Genremaler, allein er ragt zugleich als Landschafter hervor. Er überwindet die klassizistischen Anwandlungen seiner Jugendzeit schnell und gelangt an der Hand der Niederländer zu herb realistischer Eigenart. Seine Aquarelle und farbigen Skizzen bekunden ein äußerst strenges gewissenhaftes Naturstudium und einen guten Blick für Luftstimmungen. Nicht weniger seine Radierungen, in denen er sonnige Sommertage für seine Zeit schlagend anschaulich festzuhalten weiß. Wie weit er in der malerischen Bewältigung des Lichtes und der Luft seinen realistisch gearteten Weggenossen schon voraus ist, dokumentiert am beweiskräftigsten sein ausgezeichnetes Bild der Belagerung von Kosel (1808). Es bedeutet einen Markstein in der Entwickelung des jungen Münchener Landschaftsrealismus. Er zeigt sich da der Schule der Niederländer vollkommen entwachsen. Ueberhaupt fördert er durch sein Schaffen kraftvoll die Emanzipation von ihnen. — Neben ihm, Ferdinand Kobell und Georg von Dillis der bedeutendste unserer Münchener

Landschaftsmaler ist Max Joseph Wagenbauer. Auch er kommt in seiner Frühzeit mit dem Klassizismus in vorübergehende Berührung. Auch er setzt sich mit den Niederländern eingehend auseinander. Seine Tierbilder — und er ist ja vor allem Tiermaler — erweisen ihn in vielen Stücken als gelehrigen Schüler derselben, namentlich Potters. Die landschaftlichen Arbeiten aber, die uns hier vornehmlich angehen, sind durchaus Kinder seines eigensten Geistes und damit auch des neunzehnten Jahrhunderts. Schon seine frischen, von jeglicher Konvention freien Naturstudien lehren das zur Genüge. Wir begegnen in ihnen koloristischen Anläufen, die später in der Stimmungslandschaft ihre folgerichtige Fortführung erfahren. Außerdem tritt Wagenbauer mit diesen Blättern in die Reihe der frühesten Hochgebirgsdarsteller, die in Deutschland nach einer jahrhundertelangen Pause um 1800 wieder aufzutreten begannen. Für seine Gemälde nimmt er das Gebirge ebenfalls gern zum Thema. Dem Goldbraun der Niederländer stellt er ein klares Blau und ein helles kräftiges Grün gegenüber. Zuweilen erreicht er eine für das erste Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland außergewöhnliche Tonschönheit. Als Charakteristiker der Baumnatur übertrifft er alle seine Münchener Vorgänger. Seine lithographierten Vorlagen sind für die Darstellung der Bäume grundlegend geworden. Die herrlichen zahlreichen anderen, nicht zu Lehrzwecken bestimmten Steindrucke, die er schuf, nehmen geradezu einen Ehrenplatz in der Geschichte unserer Graphik ein. — Selbst der tüchtige J. J. Dorner der Jüngere erreicht ihn hier nicht. Dieser nun macht das Gebirge fast ausschließlich zur Domäne seiner Kunst. Ruysdael und Everdingen wählt er sich dabei zu seinen Wegführern. Er kopiert sie in seinen Lithographien und Radierungen und strebt ihnen in seinen Gemälden nach. Allmählich jedoch wird er der altmeisterlichen Tradition Herr. Ebenso des Einflusses von Claude Lorrain, der ihn ganz im Anfang seiner Laufbahn in mancher Hinsicht bestimmt hatte. Das Graugrün Lorrains und das im Anschluß an die Holländer angewendete Braun macht einem satten warmen Grün Platz. In den Jahren kurz vor und nach seinem Augenleiden schafft er seine originellsten und großzügigsten Bilder,

mit denen er sich ebenbürtig neben Wagenbauer behauptet. Später lichtet sich sein Kolorit zusehends auf. Hellgrün und Hellblau, untermischt mit Grau, nehmen überhand. Leider lassen die Werke seiner letzten zwanzig Jahre eine einheitliche Malweise und künstlerische Konzentration vermissen. Seine Naturstudien, schon verhältnismäßig früh völlig unabhängig von fremden Vorbildern, übertreffen seine Oelgemälde häufig an Frische. Wie Dillis berührt er in seinen Handzeichnungen das Freilichtproblem. Seine nach der Natur gemalten Aquarelle besitzen — und zwar mehr noch, als die Wagenbauers — starke koloristische Reize und viel atmosphärisches Leben. So bereitet auch er an seinem Teil den Stimmungslandschaftern den Boden. —

Wir sehen also die Entwickelung so verlaufen, daß die Münchener Realisten durch ein unablässiges energisches Studium der Natur der Schule der Niederländer mehr und mehr entwachsen und eigene Wege einschlagen.

Dieses ihr Naturstudium wurde die unerläßliche gesunde Basis für das weitere Gedeihen der Münchener Landschaftskunst. Erst mit Hilfe der von ihnen nach einer vorangegangenen langen Zeit der künstlerischen Unfruchtbarkeit neu gewonnenen Kenntnis der Natur konnte man wieder zu einem freien großzügigen malerischen Gestalten, wie es etwa in Rottmanns und Schleichs besten Werken hervortritt, emporsteigen. Bei ihrer Einkehr in die Natur nun wendeten sich die Münchener Landschafter liebevoll der heimischen Erde zu. Sie eroberten als erste in München den Heimatboden für die Landschaftsmalerei. Bereits Georg von Dillis geht ins nahe Gebirge. Wagenbauer und Dorner aber sind im eigentlichsten Sinne die Lobsänger der Berge, und sie arbeiten da der Gruppe der Stimmungslandschafter vor, die sich wie Heinlein, Etzdorf, Kaiser, Lange, Scheuchzer und Haushofer durch ihre Gebirgsbilder einen Namen machen. Allein auch die tiefergelegenen Landstriche werden von unseren Realisten wiederholt aufgesucht. Wenn Ernst Förster in einem Anhang zu Friedrich Hohes Lithographien nach «neuen Malerwerken aus München» sagt: « . . . Das Interesse der Landschaftsmaler wendet sich zuerst, wie das Verlangen der Menschen überhaupt, nach solchen Stellen, die

sich über das Gewohnte, Alltägliche erheben, von München aus nach den naheliegenden Alpen», und dann fortfährt: «Nur allmählich kommt man dazu, auch weniger auffallenden Gegenden Geschmack abzugewinnen», so ist das durchaus nicht richtig. Ferdinand Kobell wählt seine Motive meistens aus der Ebene. Georg von Dillis begnügt sich sehr oft mit den einfachsten Gegenden des Flachlandes. Wilhelm von Kobell desgleichen. Wagenbauer zeichnet und aquarelliert in der bayrischen Pfalz und am Nordufer des Bodensees und malt eine ganze Reihe Bilder von der Hochebene. Auch unter Dorners Studienblättern finden sich viele, die mit dem Gebirge nichts zu tun haben.

Außer dem Verdienst, die heimische Natur für die Münchener Landschaftsmalerei gewonnen zu haben, muß diesen Künstlern noch das andere zugesprochen werden, daß sie auf die Farbe, das Licht und die Luft, jene Dinge, die dann in den Tafeln der Stimmungslandschafter ausschlaggebende Bedeutung erlangen sollten, zuerst ihr Augenmerk richteten. Wie schon mehrfach hervorgehoben wurde, zeichnet sich Wilhelm von Kobells Belagerung von Kosel durch eine ungewöhnlich feine Beobachtung der atmosphärischen Vorgänge aus, und die Naturstudien von Dillis, Wagenbauer und Dorner machen verheißungsvolle Ansätze dazu, Licht und Farbe in den Dienst der neuerstandenen Landschaftskunst zu stellen.

So fand Morgenstern, der als Begründer der Münchener Stimmungslandschaft gilt, als er 1829 nach München kam, die Saat schon im Keimen begriffen. Es ist eine Verkennung der Tatsachen, wenn, wie man da und dort lesen kann, behauptet wird, Morgenstern habe die Schönheit der Landschaft um München erst entdeckt. Entdeckt war sie längst durch jene eingesessenen frühen Realisten, und er brachte nur das, was in ihren schlichten Schöpfungen lebensfähig vorgebildet lag, zur ersten vollen Entfaltung.

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR.

Allgemeine Werke:

Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig, 1892.

Springer, Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1858.

Muther, Geschichte der modernen Malerei im neunzehnten Jahrhundert. München, 1893/94.

Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, 1894.

Förster, Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig, 1860.

Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte. Leipzig, 1888.

Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1893.

Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Berlin, 1840.

Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart, 1876.

Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1899.

Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München, 1888.

Sepp, Bibliographie der bayrischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. Straßburg, 1906.

Wessely, Geschichte der graphischen Künste. Leipzig, 1891.

Lippmann, Der Kupferstich. Berlin, 1896.

Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin, 1891.

Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1792—94 (zweite Auflage).

Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig, 1762.

Geßner, Brief über die Landschaftsmalerei. Abgedruckt in der Vorrede zum dritten Band von Füßlins Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Zürich, 1770.

Hirschfeld, Das Landleben, Leipzig, 1776 (vierte Auflage).

—, Theorie der Gartenkunst. Leipzig, 1779—85.

Daßdorf, Winckelmanns Briefe an seine Freunde. Dresden, 1777—80.
Sophie La Roche, Briefe über Mannheim. Mannheim. 1791.
Fernow, Römische Studien. Zürich, 1806–08.
Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig, 1866—72.
Baisch, Reinhart und seine Kreise. Leipzig, 1882.
Allgemeine deutsche Biographie.

Kataloge:

Katalog der alten Pinakothek in München. IX. Auflage.
Katalog der neuen Pinakothek in München. 1905.
Katalog der Schleißheimer Kgl. Gemäldegalerie.
Katalog der Augsburger Kgl. Gemäldegalerie. 1905.
Katalog der Nationalgalerie in Berlin 1903.
Katalog der Kasseler Kgl. Gemäldegalerie 1907.
Katalog der Maillingersammlung des städtischen Museums in München.
Katalog der Ausstellung bayerischer Kunst 1800–1850. 1906.

Lexika und Verzeichnisse:

Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber oder Fortsetzung der Miscellaneen artistischen Inhalts. Mannheim, 1787—92.
—, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden Teutschen Künstler. Lemgo, 1808—09 (zweite Auflage).
Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich. 1779—1818.
Huber und Rost, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Zürich, 1796—1808.
Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. München, 1835—52.
—, Die Monogrammisten. München, 1858—79.
Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken. Leipzig, 1866—77.
—, Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig, 1870—73.
Stengel, Catalogue raisonné des estampes de Ferdinand Kobell. Nürnberg, 1822.
Müller-Singer, Allgemeines Künstlerlexikon. Frankfurt a. M., 1901—1906.
Lipowsky, Bairisches Künstlerlexikon. München, 1810.

Münchener Lokalgeschichte:

Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustande). München, 1782.
—, Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur. München, 1779—81.

Westenrieder, Jahrbuch der Menschengeschichte in Baiern. München, 1783.
Kluckhohn, Aus dem handschriftlichen Nachlasse Lorenz Westenrieders. Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Bd. XVI, 1883. München.
Rittershausen, Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München für Liebhaber der bildenden Künste. München, 1788.
Müller, Ch., München unter König Maximilian Joseph. Ein historischer Versuch zu Baierns rechter Würdigung. Mainz, 1817.
Schaden, Artistisches München im Jahre 1835. München, 1836.
Söltl, Die bildende Kunst in München. München, 1842.
Müller, V., Universalhandbuch von München. München, 1845.
Marggraff, R. und H., München mit seinen Kunstschätzen und Merkwürdigkeiten. München, 1846.
[Freiberg], Blicke auf die Kunstausstellung des Jahres 1817. München, 1817.
[Müller, Ch.], Auch ein Wort über die Kunstausstellung der königl. Akademie der bildenden Künste zu München im Herbste 1817. (Ohne Erscheinungsort und Erscheinungsjahr.)
Speth, Ernstere Würdigung der Kunstausstellung zu München im Oktober 1817. München, 1817.

Biographisches:

Nekrologe der Jahresberichte des Münchener Kunstvereins. München.
[Westenrieder], Geschichte eines berühmten Landschaftsmalers. (Ferd. Kobell.) Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit. Jahrg. 1780, Bd. I. Mannheim.
Hohe, Neue Malerwerke aus München. Auswahl neuer Gemälde vorzüglicher Künstler, in lithogr. Nachbildungen von Friedrich Hohe, mit einer Einleitung über Entwickelung und Gang der neuen Malerei in München und biograph. Skizzen einzelner Künstler. München (um 1840).
[Speth], Erinnerungen an Johann Georg von Dillis München, 1844.
Reber, Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis Sitzungsberichte der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrgang 1904 München, 1905.
Förster, Peter von Cornelius. Berlin, 1874.
Wölfflin, Salomon Geßner. Frauenfeld, 1889
Zimmermann, Erinnerungen eines alten Malers. München, 1884.
Adam, Aus dem Leben eines Schlachtenmalers (Selbstbiographie, herausgegeben von H. Holland). Stuttgart, 1886.
Ringseis, Erinnerungen des Dr. J. N. Ringseis. Regensburg und Amberg, 1886—92.
Schack, Meine Gemäldesammlung. München, 1882.

Zeitschriften:

Riehl, Münchener Kunst vor hundert Jahren. Allgemeine Zeitung, 1895, Beilage 160 und 161. München.

—, Die Gründung der Akademie der bildenden Künste in München. Allgemeine Zeitung, 1896, Beilage 161 und 162. München.

[—], Zur achtzigjährigen Jubelfeier der Glyptothek. Baierland, 1897, Nr. 9—14. München.

[—], Jakob Dorner (der Aeltere), Pfalzbairische Muse, 1786, Stück 6 und 7.

[—], Ueber die Bildergallerie in München. Kunst in München. Zeitung für die elegante Welt. Leipzig, Jahrg. 1804, Nr. 18 und 19.

[—], Ueber Se. Maj. Maximilian Joseph, weiland König von Baiern, als Freund und Beförderer der Künste. Morgenblatt für gebildete Stände, 1825, Nr. 99 des beiliegenden «Kunst-Blattes». Stuttgart und Tübingen.

[—], Neueste Erscheinungen im Gebiete der Literatur und Kunst (über Wagenbauers Folge von vierzehn lithographierten Tierdarstellungen). Neuer Literarischer Anzeiger. 1807. Nr. 6. München.

[—], Kritische Uebersicht einiger Kunstwerke, aufgestellt in München im Jahre 1808. Litteratur- und Kunst-Anzeiger. Auf das Jahr 1809. Nr. 2 ff. München

Eggers, Die historische Ausstellung in München. Deutsches Kunstblatt, 1858, S. 277 ff. und 301 ff. Tübingen.

Baum, Die alpine Landschaftsmalerei in München. Deutsche Alpenzeitung, 1906, Heft 12. München.

Reber, Die Ausstellung bayerischer Kunst von 1800—1850 im Glaspalast zu München 1906. Die Kunst für Alle, 1906, Heft 2. München.

Weigmann, Die Münchener historische Kunstausstellung 1906. Die Kunst unserer Zeit, 1907, Nr 5 und 6. München.

—, Die retrospektive Ausstellung im Kgl Glaspalast 1906. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1906 und 1907. München.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Gesch. der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. M. 11 Taf. 3. —
2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —
3. **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —
4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —
5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —
6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50
9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —
10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —
11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —
12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —
13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12. —
14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —
15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —
16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —
17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —
18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50
19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —
20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —
21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. M. 8 Tfln. 4. —
22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —
23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —
24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —
25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —
26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —
27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50
29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —
30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —
31 **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln 20. —
34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. 2. 50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46 **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. 7. —

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. **Hadeln, Detlev Freiherr von,** Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von L. Zuckermandel. 20. —

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —

54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

55. **Gabelentz, Hans von der,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. 14. —

56. **Klaiber, Hans,** Leonardostudien. 6. —

57. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst der Bassani mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. 10. —

58. **Gottschewski, Adolf,** Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —

59 **Jacobsen, Emil,** Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildungen auf 56 Tafeln. 20. —

60. **Ozzola, Leandro,** Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole 20. —

61. **Rothes, Walter,** Anfänge und Entwicklungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei mit 46 Abbildungen auf 25 Tafeln. 10. —

62. **Schönermark, Gustav,** Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. 11. —
gebd. 12. —

63. **Hildebrandt, Edmund,** Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716–1791). Mit 25 Abbildungen auf 33 Lichtdrucktafeln. 15. —

Unter der Presse:

Baum, Julius, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

Pfretzschner, Ernst, Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altröm. Bäder mit Literaturangaben. Mit 67 Abb. auf 10 Doppeltafeln in Lichtdruck.

Pointner, A., Der Sieneser Bildhauer Duccio di Buonsegna. Mit zahlr. Abbild.

Rosenthal, M., Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit zahlreichen Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4 —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6 —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22 —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner. H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —

74 **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10 —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —

82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln 14. —

83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —

84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —

85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —

86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —

87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50

88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50

89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —

90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. 10. —

91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —

92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —

93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —

94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —

95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. 8. —

96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50

97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —

98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —

99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —

100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung. Mit 77 Abb. 10. —

101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —

102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. 34 Lichtdrucktafeln. 14.—

104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16.—

105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50

106 **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 3. —

107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —

108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.